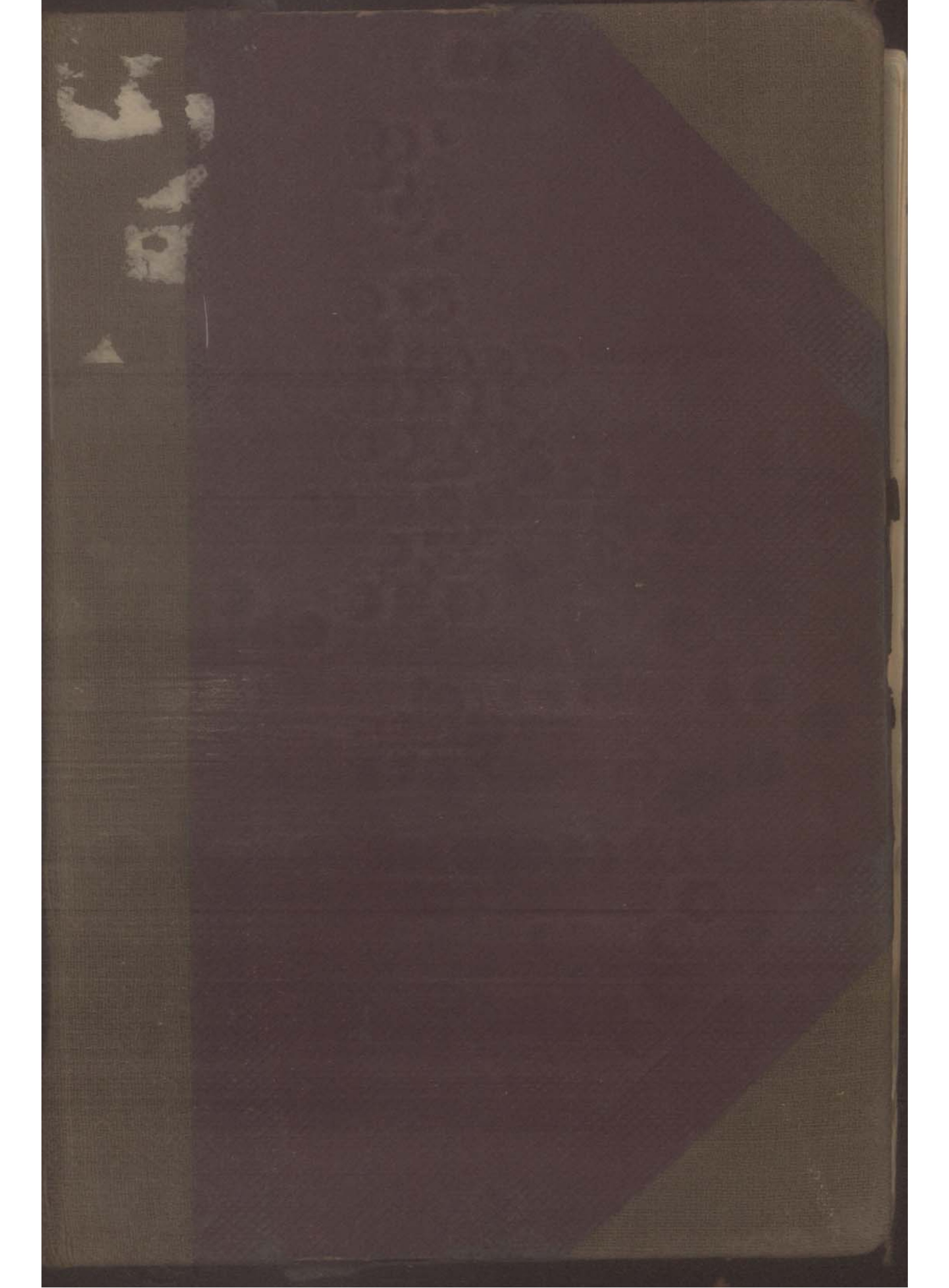


این کتاب از آثار کلنل علینقی وزیری استاد و [illegible] بزرگ ایران است.

شادروان علینقی وزیری استاد موسیقی در / /۱۳۵۷

درگذشت و خبر درگذشت او را روزنامه‌ها [illegible]

رضوان الله علیه.

این کتاب از آثار نگارش علینقی وزیری استاد و قهرمان زندگی بود این
است.

شادروان علینقی وزیری استاد موسیقی در ۱۳۵۷/۱/
درگذشت و خبر درگذشت او را روزنامه‌ها بسیار نوشت

رضوان الله علیه



(موسیقی نظری)

در سه جزو:

جزء ۱— قواعد نوت

جزء ۲— آواز شناسی موسیقی ایران

جزء ۳— موسیقی نظری مفصل مغربی

«(تالیف)»

علینقی وزیری



مطبعه طلوع علاءالدوله

نظری موسیقی

جزء اول

قواعد نوت

مخصوص دورهٔ اول متوسطه موسیقی

تألیف

علینقی - وزیری

مُقدّمه

برای سهل نمودن تحصیل نظری *Nazari* موسیقی پس
از تجربیات زیاد بران شدیم که کلیّه نظری موسیقی اروپائی و
ایرانی را بترتیبی باید در مقابل احتیاج و فهم شاگرد عرضه نمود که
در ضمن عمل بتواند آن را بکار برده کاملاً متمرکز در ذهن نماید.
از این رو آن را به چهار جزء تقسیم می‌نمائیم.
جزء اوّل ـ نظری موسیقی راجع بقواعد نوت.
جزء دوم ـ نظری موسیقی ایرانی و آواز شناسی.
جزء سوم ـ نظری مشروح مغرب
جزء چهارم ـ سئوالنامه که عبارت از تمرین های فکری در کلیه مواد
سه جزء مذکور و جوابهای مربوطه بآن است. (۱)
مطابق این تقسیم جزء اوّل و دوم کافی برای دوره اول متوسطه موسیقی
(چهار سال اول) است. جزء سوم برای دو سال اخیر متوسّطه
و مخصوصاً برای شاگردانی است که خود را برای دوره نوامیزی

(۱) نظری مشروح مشرقی و آهنگ ربع پرده نیز تدوین و عنقریب جداگانه بطبع خواهد رسید

(*navâmizi*) (کمپوزیسیون) مدرسهٔ عالی مهیّا می‌نمایند
مسلم است که نیمی از سئوالنامه برای دو جزء اوّل و دوم و نیمی از
آن برای جزء سوم بکار میرود.
با فکری که امروز برای وسائل تعلیم موسیقی از مدرسه و معلّم
موجود است طرز فوق برای اشاعه دانستنی های بدوی موسیقی
شاید بمجال محصل نافعتر افتد مخصوصاً که در پایان هر درس سئوالنامه
ترتیب نموده و مواد را بطرز دیگری جواب خواسته و شاگرد
با این طرز بهتر فهم مطلب نموده زیرا عملاً ترکیب کرده قواعد
را اجرا می‌نماید.
چون اغلب کلمات موسیقی جدید است و تلفّظ آنها باید در
دفعهٔ اول بطور صحت ادا گردد برای اولین بار آن کلمه را به خط
لاتین (بترتیبی که برای نوشتن اشعار فارسی در زیر آنها اقتباس
نموده و در کتب دیگر این جانب طبع گردیده است) می‌نویسیم.
طرزی که حروف لاتین را برای نوشتن فارسی اختیار کرده‌ایم
بدین قرار است که (در صفحه بعد) می‌نویسیم.

حروف باصدا

آ	â	اُ	o
اَ	a	او	u
اِ	e	اِی	i

حروف بیصدا

ب	b	س ـ ث ـ ص	s
پ	p	ش	c
ت ـ ط	t	ف	f
ج	j	ق ـ غ	q
چ	ç	ك	k
ح ـ ه	h	گ	g
خ	x	ل	l
د	d	م	m
ذ ـ ز ـ ض ـ ظ	z	ن	n
ر	r	و	v
ژ	ĵ	ی	y

(ʼ) بجای همزه یا ع ساکن در وسط یا آخر کلمه مثل نعمت (ne'mat) - تأدیه ta'die بکار میرود.

برای حروفی که اَعراب سه یا چهار مخرج مختلف دارند مثل ث - س - ص و در فارسی یک مخرج (س) بیشتر نداریم همان یک حرف استعمال می‌گردد.

جزء اوّل کتاب

نظری موسیقی راجع بقواعد نوت

درس اوّل

۱- موسیقی صنعت ترکیب صداهاست و بهمان آسانی که تکلمات را می‌نویسیم می‌توان آن را ترسیم نمود. شناسائی علامات و قواعد تلفیق آنها بعنوان علم نظری موسیقی نامیده می‌شود.

۲- صداهائی که بوسیلهٔ علاماتی ترسیم می‌شوند انوا نوت (note) می‌نامیم

۳- عدهٔ نوت ها هفت است بدین ترتیب :

do re mi fâ sol la si

۴- حامل - *Hâmel* عبارتست از پنج خط افقی متوازی که بفاصلهٔ متساوی ترسیم گشته و برای نوشتن نوتها بکار میرود.

حامل :

۵- برای حامل پنج خط و چهار بین خط معلوم شده که محل ترسیم نوتها است و معمولاً از زیر ببالا حساب می‌شود.

بین خطها ۱ ۲ ۳ ۴ — ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ خطها

۶- خط موسیقی بعکس خط فارسی از چپ براست نوشته می‌شود و همیشه در اوّل حامل کلیدی می‌گذارند که اسم نوت ها بوسیلهٔ آن شناخته می‌شود.

کلیدها متعدّدند ولی عجالتاً ما با کلید سل کار داریم که ذیلاً نموده می‌شود. وچون خط دوم حامل از بین شکم این کلید می‌گذرد آن نوتی که روی خط دوم حامل قرار گرفت سُل نامیده می‌شود وما بقی از روی او شناخته می‌شوند. ملتفت باشید که فقط سر نوت که روی خط است مأخذ حساب است والّا دم آن ممکن است رو به بالا یا پائین کشیده شود ودخلی باسم نوت ندارد.

کلید سُل — sol

تمرین

ده مرتبه اسم هفت نوت را یک نفس بگوئید ده مرتبه دیگر اسم هفت نوت را
بطور معکوس (از هفتم به یکم) بگوئید یک حامل با کلید سل بنویسید وآنچه
میدانید بیان کنید.

درس دوم

۷- نوت های روی خط و بین خط و دو نوت زیر و بالای حامل بقرار ذیلند.

نوتهای روی خط: mi sal si re fa

نوتهای رو و زیر حامل: re sal

نوتهای بین خطوط: fâ lâ do mi

۸- شکل نوت ها به نسبت کشیدن آنها تغییر می کند- واحد کشش را- نوت گرد (o) فرض نموده اند که مساوی با چهار ضرب یا چهار قدم کشش است سایر نوت ها هرکدام نسبت بما فوق خود نصف می شوند یعنی سفید (𝅗𝅥) دو ضرب و سیاه (♩). یک ضرب و چند (♪) نیم ضرب است.

عدهٔ انها معمولاً هفت قسم است.

مساوی است با چهار ضرب کشش	o	gerd	
〃 〃 دو ضرب	𝅗𝅥	sefid	2

مساوی است بایك ضرب کشش	♩	siâh	3
〃 〃 نیم ضرب 〃	♪	çang	4
〃 〃 چهاریك ضرب 〃	𝅘𝅥𝅯	dolâ çang	5
〃 〃 هشت یك ضرب 〃	𝅘𝅥𝅰	selâ çang	6
〃 〃 شانزده یك ضرب 〃	𝅘𝅥𝅱	ĉhârlâ çang	7

دنبالهٔ چهار قسم نوت های اخیر را وقتی چند عدد پهلوی هم باشند بجای اینکه جدا نوشته شوند می توان بهم متصل نمود بجای دو چنگ ♪ ♪ ممکن است این طور ♫ یا بجای چهار دولا- چنگ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 اینطور نوشت ♬♬

تمرین

در روی یك صفحه کاغذ نوت از پانزده نوتی که یاد گرفته اید بطور غیر منظم نوتها را روی خط و پائین خط ترسیم کنید و بدون انکه در زیر آنها اسامی را بنویسید از چپ به راست اسم نوت ها را بگوئید وسعی کنید به بینید تا چند نوت را یك نفس می توانید بنامید. یك صفحهٔ دیگر بهمان ترتیب رسم نموده، اسم نوت ها را زیر انها بنویسید. جواب این سئوالات را بنویسید.

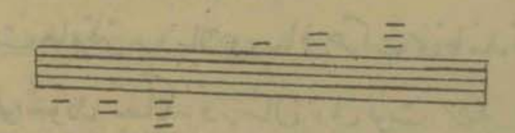
چند سیاه مساوی یك گرد است؟ یك سفید مساوی بچند دولا چنگ است؟

مجموع یک سفید و یک سیاه مساوی به چند سه لا چنگ است؟ سی و دو
سه لا چنگ مساوی به چه نوتی است؟

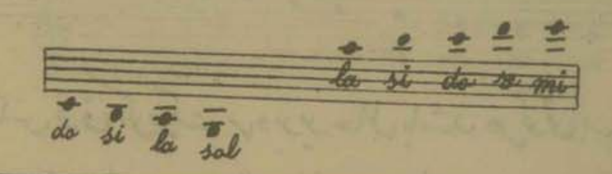
درس سوم

۹- غیر از این پانزده نوت که آموخته اید باز ممکن است هم در بالای حامل (زیل zil)(۱) و هم در زیر حامل (بم bam) صداهای دیگری نوشت و این عمل بواسطهٔ خطوط اضافی که بر حامل میافزائیم انجام میگیرد:

(۱) کلمهٔ زیل و بم اصطلاح عوامانه است که بجای زیر و بم استعمال می شود کلمهٔ زیر را تا موسیقی ما نوشته بر روی کاغذ نبود بخوبی میشد استعمال کرد ولی با موسیقی نوشته (زیر) بعکس ایام قدیم معنی میدهد یعنی وقتی میگوئیم نوتهای زیر حامل مقصود از نوتهای بم است سابقاً این کلمه بوسیلهٔ رد چشم از صداهای پائین دستهٔ ساز گرفته میشد (چنانکه میگفتند صداهای پائین دسته یا صداهای زیر ساز) ولی امروزه موسیقی نوشته بکلی افق نگر ما را عوض نموده زیرا وقتی میخواهیم رو بصداهای پائین دسته حرکت کنیم (صداهای بالای حامل) اجباراً برای فهماندن بشاگرد می گوئیم: بالاتر که مقصود زیرتر و صدائی است که سابقاً از روی وضع ساز می گفتند پائین تر خلاصه آنکه برای رفع مشکلاتی چند مثل خیلی کلمات دیگر فارسی که تحریف



این خطوط اضافی را (برای اینکه حامل بحال پنج خط در مقابل چشم برجسته باشد) دیگر امتداد نمی دهند ولی عیناً مثل حامل نوتها را روی خط و بین خط می گذارند چنانکه ذیلاً مشاهده می شود



شده یا یک حرفی بدل بحرف دیگر گشته (چنانکه در این جا هم عوام زیل و بم استعمال می کنند) و نیز برای خاطر توانگری زبان فارسی و برداشتن این مشکل که در اغلب جاها کلمهٔ زیر باید معنی بالا را بدهد (بالای حامل) لفظ زیر را مخصوص استعمال پائین و تحت و زیل را مخصوص استعمال صداهای حاد و تیز (صدای بالا) اختیار نموده از عموم آقایان فضلاء و ادبای محترم که در این موضوع خیلی حرف و گفتگو دارند امید عفو داریم.

۱۰ـ نوت ها وقتی رو ببالای حامل حرکت می نمایند نسبت بهم
زیلتر می شوند چنانکه در مثال ذیل نوت re از do
زیلتر است ونوت mi از re نیز زیلتر می شود و بهمین
ترتیب هر نوتی از ماقبل خود زیادتر می شود . این سلسله نوت را
که مرتب رو ببالا میروند برشو می نامیم.

حرکت برشو

هر نوتی نسبت بماقبل زیر تر میشود

do re mi fâ - - - -

وبعکس فوق اگر حرکت رو بزیر حامل باشد هر نوتی نسبت بما قبل
خود بمتر می شود. واین روش را فروشو می نامیم

do si lâ sol

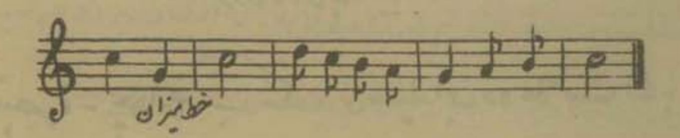
هر نوتی نسبت بماقبل خود بمتر میشود

تمرین

یك صفحه از کاغذ نوت هائی که آموخته اید مطابق نمونهٔ زیرین بطرز غیر مرتب
با کششهای مختلف رسم نموده اسم نوت ـ زیل و بمی ـ کشش هر نوت را بیان نمائید.

درس چهارم

۱۱ـ میزان ـ (mesure) عبارت از تقسیمات متساویست که در یك
قطعه موسیقی بوسیلهٔ خط میزان می نمایند ـ طول مدت هر میزان
باید مساوی با میزان دیگر باشد چنانکه در مثال ذیل طول مدت
هر میزان مساوی به دو ضرب است وباید مجموع کشش نوتهای هر
میزان مساوی به دو ضرب باشد.



۱۲ـ میزان های ساده سه قسمند : دو ضربی ـ سه ضربی ـ
وچهار ضربی وبوسیلهٔ دو عددی معلوم می شود که بصورت
کسر بعد از کلید ترسیم می گردد 2/4 3/4 4/4
عدد فوقانی (عدد صورت) عده ضرب های هر میزان را نشان
میدهد عدد تحتانی (عدد مخرج که در هر سه جا عدد چهار
است) معلوم می نماید که واحد کشش ها را (گرد o) چهار
قسمت نموده و (سیاه ♩) ممکن است در هر میزان دو یا

سه یا چهار سیاه قرار بدهیم..

دو ضربی

میزان دارای دو سیاه یا بمقدار آن از نوتهای دیگر است

سه ضربی

میزان دارای سه سیاه یا بمقدار آن ......

چهار ضربی

میزان دارای چهار سیاه یا بمقدار آن

تبصره - چهار ضرب شکسته بوسیله این دو علامت (₵ یا 2) معلوم می شود - اگرچه دو سفید در هر میزان است ولی برای هر سفید یک ضرب زده می شود که باین نام همان میزان دو ضربی است.

۱۳- میزان زدن عبارت از نشان دادن ضرب های هر میزان است بوسیلهٔ حرکت دست و آن باید بدون آنکه تند و کند شود مانند حرکت پا در موقع راه رفتن منظماً با خواندن نوت ها توام باشد. برای میزان دو ضرب باید ضرب اول بسمت پائین آمده و ضرب دوم بسمت بالا برود..

برای سه ضرب پائین - راست - بالا

برای چهار ضرب - پائین - چپ - راست - بالا

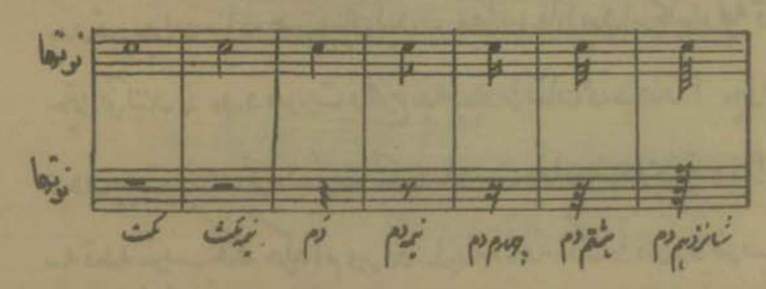
تمرین

چند قسم میزان ساده هست بیان کنید - میزان ها را بعد از کلید بچه وسیله معیّن می کنند؟ عدد صورت و مخرج چه چیز را نشان می دهند؟ میزان زدن چیست و برای قرائت نوت چگونه باید میزان زده می شود؟ سه قطعه بنویسید که هر کدام در دو سطر خاتمه یافته اولی را در دو ضرب دومی را در سه ضرب و چهارمی را در چهار ضرب ترکیب نمائید.

درس پنجم

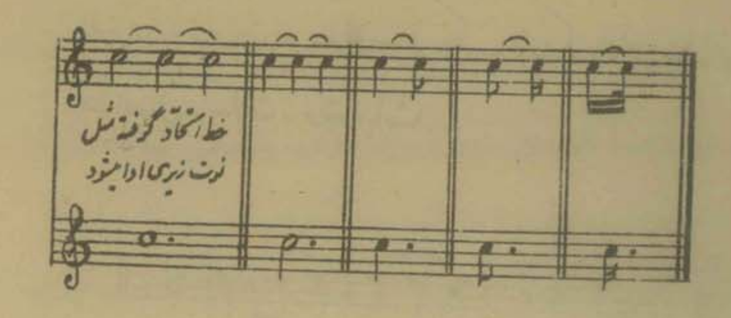
۱۴- سکوت ها - همان طور که هفت شکل نوت داشتیم که در هر کدام یک کشش معیّن داشت (ماده ۸) در مقابل آنها نیز هفت قسم سکوت هست که در جریان قطعه موسیقی بجای هر نوتی اگر بخواهیم سکوت بگذاریم میسّر باشد. این سکوتها باسم خود نوت ها نامیده می شوند (سکوت سیاه - سکوت چنگ و غیره) ولی هر کدام نیز اسم خاصی دارند که مختصر و کوتاه است چنان که ذیلاً درج می شود.

ارزش سکوت ها مطابق ارزش نوت ها

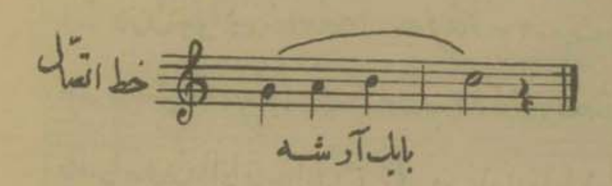


۱۵- خط اتحاد روی دو یا چند نوتی که یك صدا دارند گذارده شده و آن دو نوت را بهم وصل می نماید یعنی یك بار آن نوت را گفته ولی باندازه ارزش دو یا چند نوت کشش میدهیم.

۱۶- نقطه در سمت راست نوت ها یا سکوت ها که گذارده شود نصف بر کشش آنها اضافه می نماید مثلاً یك سفید نقطه دار (۳۰) مساوی به سه سیاه است همین طور در یك دم نقطه دار (۴۰) باندازه سه چنگ باید سکوت نمود.



۱۷- خط اتصال روی چند نوت با صدای مختلف گذارده می شود منظور یك نفس خواندن و اتصال آنهاست چنانکه در ساز های آرشهٔ با یك آرشه باید نواخت.



تمرین

سکوت ها را اسم ببرید — در یك میزان ۲ لا ی کود و در میزان دیگر مکث داریم میزان چند ضربی است؟ و آیا ممکن است میزان بزنید و اجرا نمائید؟ یك نیم مکث نقطه دار مساوی بچند دولا چنگ است؟ شش دولا چنگ را که بوسیلهٔ خط اتحاد یکی نمائیم مساوی بچه سکوت نقطه دار است؟

بطرز نمونهٔ زیرین پنج سطر موسیقی ترکیب نمائید که دارای خط اتحاد - خط اتصال - سکوت - ونقطه باشد.

درس ششم

۱۸- قرائت نوت را بچهار طرز مختلف می توان تمرین نمود که هریک مکمل دیگری می گردد.

۱- وزن خوانی Vazn xâni - ۲- نوت خوانی not xâni

۳- سرایش sarâyeš ۴- سرود خوانی sorud xâni

یا سرائیدن یا آواز خواندن ولی در تمام آنها باید میزان زدن ترک نگردد تا نتیجهٔ مطلوب حاصل شود.

دفتر (۶۰) سرودهای مدارس برای این تمرین ها خیلی نافعست

۱۹- وزن خوانی برای مرتفع نمودن مشکلات وزنهای مختلف قطعهٔ که باید کار شود در درجه اول نافعست و درین عمل به سر نوت ها که کجا واقع شده وچه نامی دارند توجهی نیست.

بلکه فقط دنبالهٔ نوتها وکشش آنها منظور اصلی است - در عمل مرتب باید میزان زد ولی بجای اسم نوت ها برای کلیهٔ انها صدای پام (pâm) را می گوئیم در دولا چنگ ها که باید بسرعت گفته شود فقط لفظ: پا (pâ) گفته می شود.

۲۰- نوت خوانی وقتی است که می توانیم وزن خوانی قطعه را روان و سلیس بنمائیم انگاه بجای پام اسم خود نوتها را بدون اهنگ روی یک صدا می گوئیم. بنابراین سطر اول مثال ذیل نوت خوانی است که باید پس از حاضر نمودن سطر زیر اجرا کرد.

نوت خوانی

وزن سطر بالا در سطر زیر نوشته شده حرکت بران زدن را نیز باید توام نمود

۱↓ ۲↑ ۱↓ ۲↑

وزن خوانی

۲۱- سرایش در موقعی است که آهنگ نوت ها را نیز بخوانیم و مسلم است که برای مبتدی باید با یک ساز (پیانو بهتر است)

توام باشد و این عمل سرایش همان است که سلفژ می‌گوئیم (۱)
۲۲ـ سرودخوانی که در درجهٔ چهارم آید وقتی است که اشعاری نیز با آن آهنگ توام گردد و در زیر نوت‌ها تقسیم و خوانده شود. در این عمل حواس شخص باید متوجه وزن نوت ـ آهنگ و اشعار باشد که همه با صحت و توافق کامل توأماً اجرا گردند.

tanbali ârad beçeemâ ne to xâb

اگر قطعه آسان است اول سرایش نموده بعد بسرائید که دیگر اشتباه کمتر خواهید شد. و اگر مشکل است اول نوت خوانی بعد سرایش و پس از آن بسرائید یا بنوازید.

تمرین

چهار قسم قرائت نوت را بیان نمائید ـ در سرایش حواس شخص باید متوجه

(۱) وکالیز *vokaliz* هم این عمل است ولی بدون بردن اسم نوت‌ها آهنگ و وزن روی حروفات صدادار (a - e - o -) خوانده می‌شود که مخصوص تمرین‌های دستوری آواز است.

چند عمل باشد ـ آیا در سرودخوانی چشم شخص در آن واحد یا بفوریت چند قسمت مختلف را باید ببیند؟ ـ دو سطر آهنگ موزون بسازید که حدود آن از هشت نوت (از دو تا دوی دیگر) تجاوز نکند و آن را وزن خوانی ـ نوت خوانی ـ و سرایش نمائید.

درس هفتم

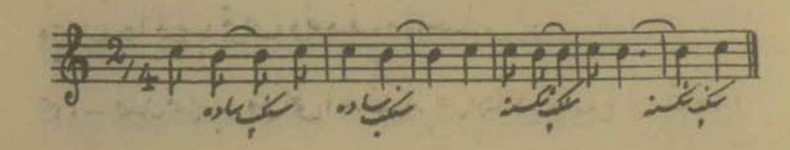
۲۳ـ ضرب اول هر میزان را ضرب قوی گویند و مابقی ضربها را ضرب ضعیف نامند ولی در میزان چهار ضرب سومی را نیز می‌توان قوی گفت زیرا در واقع هر میزان آن مرکب از دو میزان دو ضربی است. همین طور باز هر ضرب را اگر چند قسمت نمائیم باز قسمت اول آن ضرب نسبت بقسمت های دیگر قوی است. ولی این قوت و ضعف را نه اینکه ما باید بصداها بدهیم بلکه خود وزن و موسیقی طبیعةً بوجود می‌آورند بطوری که اگر ما عمداً داشته باشیم که تمام ضربهای یک میزان را با یک قوت متساوی بنوازیم باز از وزن و نظم میزان‌ها ضرب قوی و ضعیف را احساس خواهیم کرد.
۲۴ـ ضد ضرب موقعی است که ضربهای قوی یا قسمت قوی

ضرب ها سکوت گرفته و قسمتهای ضعیف صدا داشته باشد.

ضدّ ضرب

روی قسمتهای قوی سکوت — روی ضربهای قوی سکوت

۲۵ - سنکپ san kop (قارش) کششی است که از ضرب ضعیف روی ضرب قوی یا از قسمت ضعیف ضربی بقسمت قوی ضرب دیگر مداومت دارد. - این عمل ممکن است در یک میزان به تنهائی یا از میزانی بمیزان دیگر حاصل گردد.
سنکپ ساده وقتی است که بین دو نوتی که دارای یک ارزش هستند واقع می شود سنکپ شکسته بین دو نوتی است که دارای ارزش های مختلفند.



پس چون ملاحظه می نمائیم که در مثال فوق ضرب های قوی دوباره زده نمی شود می توان گفت که سنکپ ها هم خود یکنوع ضد ضرب هستند.

۲۶ - همان طور که یک نقطه در سمت راست نوت نصف بر کشش آن می افزاید همین طور اگر باز یک نقطه دیگر بسمت راست نقطه اول بگذاریم نصف نقطه اولی ارزش دارد بنابراین یک سفید دو نقطه (.. م) مساوی   هفت چنگ ارزش دارد. واگر نقطه سومی بگذاریم باز نسبت بنقطه دوم همین حال را خواهد داشت.

تمرین

ضد ضرب را بیان کنید - سنکپ چیست و چند قسم است؟ گرد سه نقطه دار مساوی بچند چنگ است؟ بچه دلیل هر سنکپی نیز ضد ضرب است؟ یک قطعه ترکیب کنید و در آن تمام موادی که در درس هفتم خوانده اید وارد نموده و در زیر نوت ها آلاً برای یک بار موضوعی را که خوانده اید بنویسید.

درس هشتم

۲۷ - گام - gâm - عبارت از نرد - nard - هشت نوتی است که بترتیب پشت سر هم حرکت نمایند - البته از هر نوتی که شروع نمائیم تا نوت هم اسم آن برسیم گام ختم می‌گردد و اگر باز مداومت بدهیم تکرار همان نوت های اولی است که ردهٔ (rade) دوم گام نامیده می‌شود.

گام فردی که مأخذ تمام گامهای دیگر است - گام دوی بزرگ است. در این گام دو دانگ (dâng) هست که هر کدام مرکب از چهار نوت و فاصلهٔ بین نوت ها در هر دو دانگ شبیه و متساوی است.

یعنی فواصل هر دانگ مرکب از دو پرده (parde) و یک نیم پرده است

درجه
۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸
دانگ اول
دانگ دوم
فاصلهٔ پرده
پرده
نیم پرده
فاصله بین دانگها پرده
پرده
پرده
نیم پرده

نکات ذیل را در گام دو دقت نمائید.

نوت هشتم گام تکرار نوت اول است پس نوت های ما همان هفت نوتی است که در درس اول ما ده یم ذکر شده است منتها نوت هشتم که هنگام ذیل نوت اول (Hengâm) است برای خاتمه این گام یا برای شروع ردهٔ زیلتر همان هنگام (نوبت دوم در ناحیهٔ زیلتر) گذارده می‌شود.

۲ - فاصلهٔ بین دو دانگ نیز چون یک پرده است پس دارای پنج پرده و دو نیم پرده هستیم و بطور کلی فاصله بین می و فا و بین سی و دو نیم پرده و بین سایر نوتها فاصله پرده است.

۳ - نوتهای گام درجه بندی شده و باید دانست که مثلاً می درجهٔ سوم و لا درجهٔ ششم و یا هر نوتی چه درجهٔ دارد.

۴ - همیشه تعریف گام بزرگ این است که ۱ - دو دانگش مساوی باشد ۲ - دارای پنج پرده و دو نیم پرده باشد ۳ - نیم پرده‌ها بین درجهٔ سوم و چهارم و هفتم و هشتم واقع شوند.

تمرین

نود گام دوی بزرگ را در دو رده بنویسید - محل نیم پرده ها را از بالا

خط اتصال بنویسد - از زیر خط اتصال شکسته بین واصل وانکها نوشتند - درجات آنها را نیز بنویسید - بگوئید که در کلید این دو درجه کدام چند پرده و چند نیم پرده هست.

درس نهم

علامات گرداننده

۲۸ - برحسب قاعده که دو نیم پرده را جمع کنیم باید یک پرده بشود پس می‌توان یک پرده را نیز بدو قسمت نمود - برای رسیدن باین مقصود علامات گرداننده سه گانه (*bekâr* ♮ - *bemol* ♭ - *diez* #) دیز - بمل - بکار - بنا بقواعد ذیل استعمال می‌شوند.

۲۹ - علامات گرداننده اگر در ضمن قطعه بیایند موقتی استند در یک میزان حکومت می‌نمایند و باین جهت اسم علامات عرضی (*arazi*) را بآنها میدهیم بترتیب ذیل.

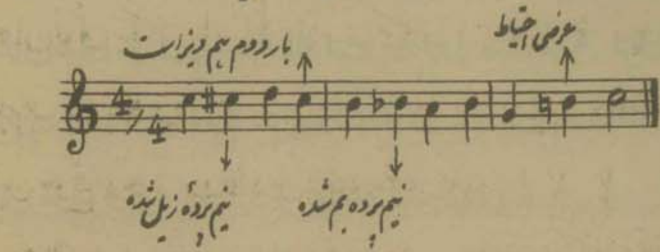
۱ - دیز (#) در سمت چپ هر نوتی که گذارده شد نیم پرده آن نوت را زیل می‌نامند.

۲ - بمل (♭) در سمت چپ هر نوتی که گذارده شود نیم پرده

آن نوت را بم می‌نامند.

۳ - بکار (♮) در سمت چپ هر نوتی که دیز یا بمل گرفته است تأثیر آن را از بین برده و بحال اصلی و طبیعی رجعت میدهد.

تبصره - علامات عرضی در هر جا که گذارده شد اولاً باید در مقابل نوت در همان محلی که نوت قرار گرفته (روی خط یا بین خط) گذارده شود ثانیاً در هر میزانی که استعمال شد هر چند بار که آن نوت تکرار شود تأثیر دفعهٔ اول روی آن هست و احتیاجی نیست که آن علامات مکرراً پهلوی تمام آنها گذاشته شود ولی در میزان بعد - آن نوت رجوع باصل خود می‌نماید با وجود این یک علامت عرضی که نوت اصلی قطعه را بنمایند گذاشته می‌شود و آن را عرضی احتیاط گویند.



۳۰ - سلاح کلید *salâh* - یا علامات ترکیبی - اگر بخواهیم

یکی از علامات گردانند. در تمام میزان ها حکومت نماید آن
را پس از کلید بترتیب معین بجای مخصوص گذارده و بعنوان
علامات ترکیبی می‌نامیم زیرا اصولاً در ترکیب قطعه دخالت کامل
می‌نماید. یعنی وقتی یک دیز برای فا بعنوان ترکیبی پس
از کلید بگذاریم در جریان قطعه هرچند مرتبه فا باید در هر
کجا که باشد (هنگام زیادتی یا هنگام بمتی) آن فا دیز است و
چنانکه بخواهیم یک فای طبیعی بنویسیم مجبوریم بعنوان علامت
عرضی پهلوی آن فا یک بکار بگذاریم.

۴۱ــ در قطعاتی که علامت ترکیبی گرفته اند گاهی لازم می‌شود
همان نوتی را که بواسطهٔ علامت ترکیبی (مثلاً فا # دیز) ــ
نیم پرده بالا برده ایم نیم پردهٔ دیگر نیز بالا ببریم و یا بالعکس در
این موقع وجود دولا دیز (*do lâdiez*) (X یا ##)
و دولا بمل (bb) لازم می‌شود ــ واضح است که وقتی فا را
بوسیلهٔ دولا دیز دو نیم پرده بالا بردیم سُل می‌شود و ما هم

در حقیقت همان صدا را میخواستیم بشنویم ولی بجهاتی علمی
که بیانش اکنون مناسب نیست باید بنام فای دولا دیز آن
صدا را ترسیم نموده و بشناسیم ــ همین تعجب را با جزئی دقت
در دیزها و بمل ها خواهید نمود زیرا فا دیز و سل بمل یکصداست
ولی بجهات جهت علمی گاهی این صدا را بنام فا دیز و گاهی بنام
سل بمل می‌نامیم و اسم این نوع صداها را هم آرمونی *ham ârmoni*
می‌نامند که در واقع یک صدا هستند ولی اسمشان و شکلشان فرق دارد

تمرین

در یک قطعه موسیقی علامات گردانده را نشان داده و قواعد آنها را بیان
نمائید. در گام دو آیا چند نوتی که با هم هم آرمنی باشند می‌توان یافت؟
دو نوت هم آرمنی را بوسیلهٔ چه خطی می‌توان یکصدا نمود؟ یک قطعه موسیقی
را در شش سطر ترکیب کنید و علامات عرضی را مکرر در آن بگنجانید.

درس دهم

۴۲ــ سه بری ــ (*sebari*) (تریولد) مجموع سه نوتی است
که باید در مدتی که برای اجرای دو نوت از همان جنس مصرف
میشود مجری گردد. مثلاً در مدت یک ضرب که باید دو چنگ

اجرا نمود سه چنگ نوشته روی آن بوسیلهٔ عدد سه
و یک خط اتصال سه بری را نشان میدهند و بعکس این هم
ممکن است که دو نوت را در مدت اجراء سه نوت بنوازند
و این را دو بری (Anena do) گوئیم و این عمل در میزانهای
ترکیبی که سه تائی هستند (درس یازدهم) مورد احتیاج
واقع می شود. گاهی شش نوت بجای چهار نوت یا هفت نوت
بجای شش نوت باید زده شود در تمام این قبیل موارد
قاعدهٔ شش بری یا هفت بری جاری است.

سه بری — سه بری — شش بری

۴۳ - علامات ترکیبی بوشو (دیزها) از فادیز شروع گشته (بطرف
پنجم درست بوشو) مطابق قاعدهٔ ذیل گذارده می شوند و این قاعدهٔ
توالی علامات ترکیبی همیشه بهمین ترتیب است یعنی ممکن نیست
جای آنها را تغییر داد مثلاً دو می را اول بگذاریم یا بالعکس.

توالی دیزها

fâ do sol re lâ mi si
1 2 3 4 5 6 7

هرگاه چهار دیز از کلید داشته باشیم حتماً همان چهار تای
اولی است یعنی مطابق همین نمره گذارده می شود.

۴۴ - علامات ترکیبی فروشو (بملها) از سی بمل شروع
گشته (بطرف پنجم درست فروشو) بترتیب ذیل بفا ختم می شود.

si mi lâ re sol do fâ
1 2 3 4 5 6 7

دقت نمائید که هفت علامت ترکیبی فروشو درست معکوس بوشو
ها حرکت می نمایند و باید آن را بقدری سریع تکرار نمائید که
زبان خود عادت نموده و مثل یک کلمهٔ :

similâresoldofâ.
یا
fâdosolrelâmisi. ادا نمائید.

۴۵ - دو لا خط *do lâxat* را معمولاً در انتهای قطعه
گذارده زیر آن کلمهٔ ایطالیائی را که بمعنی خاتمه (Fin)
است می نویسند.

fin

دولا خط نیز مواقع دیگر بکار می رود

۱- برای جدا کردن دو قسمت مهم یک قطعه که هر کدام جمله تمامی باشند.

۲- موقعی که سلاح (salâh) کلید تغییر می نماید (منظور علامات ترکیبی است.)

۳- موقعی که تغییر میزان حاصل میشود - مثلاً قطعه در $\frac{2}{4}$ است در وسط قطعه $\frac{3}{4}$ می شود.

۴- موقعی که یک جمله را دوباره می خواهیم از سر بزنیم و تکرار نوشتن آن جمله زحمت بیهوده است درین موقع دو نقطه بطرفی که میخواهند رجعت نمایند در بین خط دوم و سوم گذارده و خط دوم را کلفت تر می کشند.

تغییر سلاح — تغییر ضرب — رجعت — fin

تمرین

یک گام از (دو ماژور) در دو رده شروع کنید و پس از کلید دو علامت

ترکیبی بر شو بگذارید و پس از آن محل نیم پرده های آن را خط بزنید توالی دیز ها و بمل ها را شرح بگوئید دو سطر موسیقی بنویسید که اولاً بعد از هریک میزان یک بار سه بری را بوضع مختلف نشان بدهید.

دورهٔ

در موقع تحصیل - دوره از عادات بسیار نافعی است که باید محصل خود را عادت بدهد و معلم باید تکالیفی معلوم کند که شاگرد در انجام آن دروس گذشته را کاملاً حلاجی نماید. اکنون برای این ده درس یک هفته دوره معلوم نموده و تکلیف کلی را بساختن و نوشتن یک قطعه موسیقی معلوم می نمائیم که حتی الامکان آنچه خوانده شده در آن گنجانده شود بطوری که در موقع امتحان شفاهی مدت دورهٔ خود نویسنده (شاگرد) سؤالهای معلم را که از روی نوشتهٔ خودش می شود صحیح جواب بگوید.

درس یازدهم

۴۳- میزان های ترکیبی - میزان های ساده را سابقاً شرح داده ایم و چون هر ضربشان قابل قسمت به (۲) دو است بطور

عموم میزانهای دوتائی ـ (dotâi نیز) گویند.

امامیزان های ترکیبی آنهائی هستند که هرضربشان قابل قسمت به سه باشد وآنهارا میزان های سه‌تائی (setâi نیز) مینامند برای هرمیزان ساده، یک میزان ترکیبی هست وآن این طور حاصل می گردد که بهرضرب میزان ساده یک نقطه می دهیم وچون نصف ارزش برهرضرب افزوده می شود پس قابل قسمت به سه وبنابرین سه‌تائی خواهد شد ـ چنانکه میزان دوضرب را وقتی نقطه پهلوی هرضربش بگذاریم بالطبع هرضرب او مساوی به‌چند ومجموعًا در هرمیزان دارای شش چنک خواهیم شد ـ پس دائرهٔ که مااختیار کرده ایم چنک است حال همان طور که درمیزان ساده گردرا چهار پاره کرده ودوپاره آن را درهرمیزان می پذیرفتیم حال هم باید گردرا هشت پاره نموده شش پاره ازآن رادرهر میزان جای دهیم وچون اشتقاق این میزان از دوضربت پس خوداو هم باز میزان دوضربت منتها اینکه درهر ضرب حساب سه چنک را باید داشته باشیم. پس باین قاعده میزان ترکیبی دوچهارم $\frac{۲}{۴}$ می شود $\frac{۶}{۸}$ شش هشتم وترکیبی سه‌چهارم

می شود نه هشتم $\frac{۹}{۸}$ وترکیبی $\frac{۴}{۴}$ می شود دوازده هشتم $\frac{۱۲}{۸}$ ومی توانیم یک چهارم رانیز میزان ساده فرض نمائیم که ترکیبش $\frac{۳}{۸}$ می شود فورمول سهلتری هست که بوسیلهٔ آن می توان میزان های ترکیبی رایافت وآن این است که عدد صورت هرمیزان ساده را ضرب درسه ومخرج آن را ضرب دردو می نمائیم تاحاصل میزان ترکیبی بدست بیاید.

میزانهای ساده		میزانهای ترکیبی
$\frac{۱}{۴}$	=	$۱ \times ۳ = \frac{۳}{۸}$
	=	$۴ \times ۲ =$ ″
$\frac{۲}{۴}$	=	$۲ \times ۳ = \frac{۶}{۸}$
	=	$۴ \times ۲ =$
$\frac{۳}{۴}$	=	$۳ \times ۳ = \frac{۹}{۸}$
	=	$۴ \times ۲ =$
$\frac{۴}{۴}$	=	$۴ \times ۳ = \frac{۱۲}{۸}$
	=	$۴ \times ۲ =$
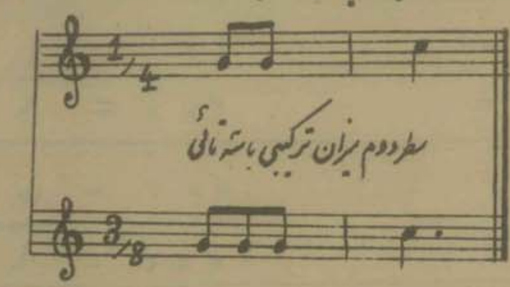
عمل را معکوس می نمائیم یعنی میخواهیم بدانیم که فلان میزان

ترکیبی (چون ضرب آن نقطه دار است و سه تائی است)
ازچه میزان ساده، ترکیب گشته.

پس بطور معکوس عمل فوق عدد صورت آن را تقسیم بر سه
وعدد مخرج آن را تقسیم بر دو می نمائیم حاصل کل میزان
سادهٔ مرجوعی آن خواهد شد بدین ترتیب.

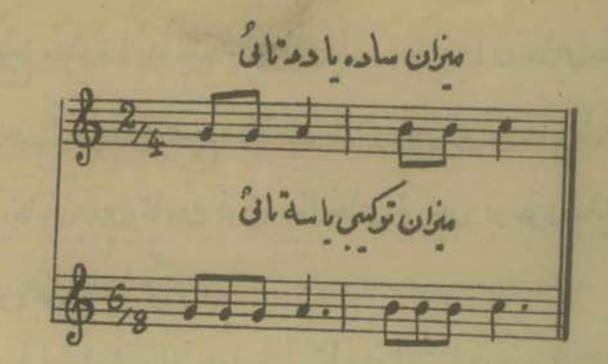
میزان های ساده		میزان های ترکیبی
$\frac{1}{4}$	$= \frac{3 : 3}{8 : 2} =$	$\frac{3}{8}$
$\frac{2}{4}$	$= \frac{6 : 3}{8 : 2} =$	$\frac{6}{8}$

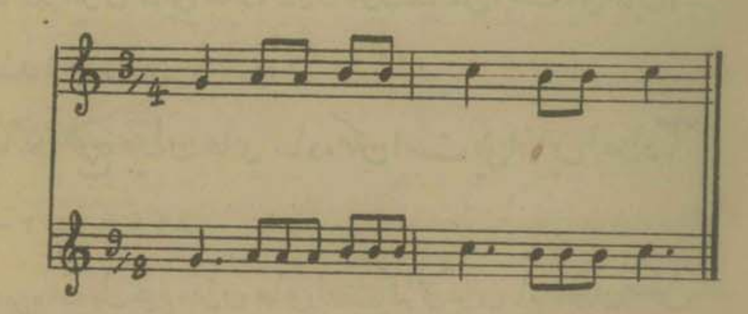
سطر اول میزان ساده یا دوتائی

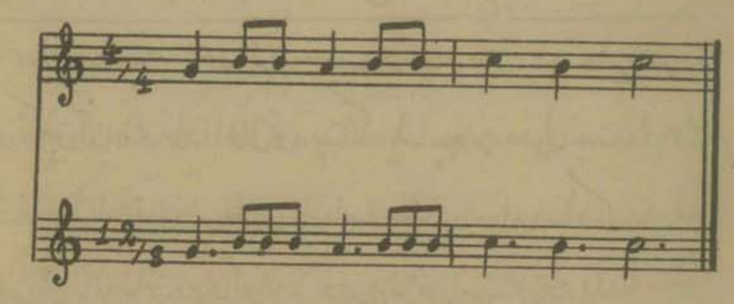


سطر دوم میزان ترکیبی یا سه تائی

میزان ساده یا دوتائی







این ها میزان هائی است که اغلب در جریان قطعه مشاهده میشود

وعموماً مخرج سادهٔ آنها چهار است یک رده میزان های ساده دیگر نیز هست که عدهٔ مخرج آنها ۱ - ۲ - ۸ - نیز می تواند باشد و برای آنها نیز بهمین قاعدهٔ فوق میزانهای ترکیبی بوجود میاید که شرحش محوّل بآینده می گردد.

پس بطور اختصار می توان این طور قاعده استخراج نمود که : -

اولاً در میزان های ساده عدد صورت ممکن است یکی از این اعداد باشد (۱-۲-۳-۴) . (۱)

ثانیاً عدهٔ مخرج میزان های ساده ممکن است یکی از این اعداد باشد (۱ - ۲ - ۴ - ۸) .

تبصره - یک نوع میزان هائی است که می توان نام میزان مشتق را بآنها داد که عدهٔ صورت آنها ممکن است پنج یا هفت باشد و این

(۱) میزان یک ضرب را چون ضرب ضعیف ندارد از دایره باید خارج نمود ولی ترکیبی آن را می توان اعمال نمود چنانکه یک چهارم معمول نیست ولی سه هشتم معمول است اغلب نظر بی دانها سه هشتم را میزان ساده گرفته و ترکیبی آن را نه شانزدهم می گویند با هر صورت ممکن است عمل نمود ولی نه شانزدهم را ممکن است ترکیبی شدهٔ بار دوم میزان $\frac{۳}{۴}$ گرفت چنانکه برای سایر ترکیبی ها هم این عمل میسر است.

نوع میزانها بیشتر در ترکیبیّه معمول است و از این رو مشتق می گوئیم که هر میزان مرکب از دو میزان است - دو ضربی و سه ضربی چهار ضربی و سه ضربی و غیره

۳۷ - طرز میزان زدن - میزانهای ترکیبی روی همان اصل کلیست که در درس چهارم ماده سیزده ذکر شد منتهی فرقی که هست در هر ضرب بوسیلهٔ حرکات کوچکی که بنج داده میشود عدهٔ چنگها را باید نشان داد.

برای میزان $\frac{۶}{۸}$:   برای $\frac{۹}{۸}$:

ولی این در صورتیست که حرکت سنگین باشد والّا در حرکت تند احتیاجی به نشان دادن چنگ ها نیست اما برای اینکه دست عادت نماید باید با حرکت سنگین تمرین نمائید.

تمرین

میزان های دوتائی و سه تائی را شرح دهید - قاعدهٔ پیدا کردن میزان ترکیبی را از روی میزان ساده اش بیان نمائید - میزان دو هشتم ساده است یا ترکیبی اگر ساده است ترکیبی آن چیست ؟ میزان $\frac{۷}{۸}$ ساده است یا ترکیبی اگر ساده است ترکیبی آن چیست - پنج سطر موسیقی ترکیب کنید در میزان $\frac{۱۲}{۱۶}$.

درس دوازدهم

۴۸ـ درجات گام را هر کدام نامی است که باید فراگرفت ما هم فارسی آن را و هم کلمات اقتباسی که در تمام زبانهای موسیقی استعمال می شود بیان می کنیم.

پرده روپرده میانین زیرنمایان نمایان رونمایان محسوس هنگام

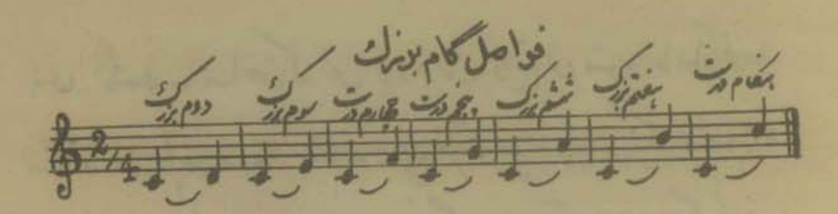
نمرهٔ درجه	اسم فارسی	بلاتین برای تلفظ صحیح	فارسی اقتباس شده از لاتین
۱	پرده (۱)	parde	Tonik
۲	روپرده	ruparde	rutonik
۳	میانین	miânin	mediânt
۴	زیرنمایان	zirnemâyân	zirdominânt
۵	نمایان	nemâyân	dominânt
۶	رونمایان	runemâyân	rudominânt
۷	محسوس	mḥsus	sansibl
۸	هنگام	hengâm	oktâv

(۱) معتقد من این است که چون لفظ پرده را معنی دیگر استعمال می کنیم اینجا

۴۹ـ فاصله ـ مسافتی که بین دو نوت واقع می شود فاصله گویند مثلاً فاصله را پیوسته peyvaste گوئیم در صورتیکه متصل بهم و پی در پی باشند. گسسته gosaste گوئیم در صورتی که یک یا چند نوت از وسط آنها افتاده باشد مثلاً بین do و re فاصلهٔ یک پردهٔ (پیوسته) و بین do و mi فاصله دو پرده است (گسسته) یک پرده را چون از دو نوت تشکیل می شود فاصله دوم گوئیم و دو پرده را چون از سه نوت تشکیل می شود فاصله سوم گوئیم. حال چون بین می و فا نیم پرده است و باز بین دو نوت است بنابراین باید دوم بگوئیم. برای اینکه فرق دو مها معلوم باشد اوّلی را دوم بزرگ و دومی را دوم کوچک (آن را یک پرده و این را نیم پرده) می نامیم. پس اوّل در گام بزرگ می سنجیم که از تنیک تا درجات دیگر چه فواصلی پیدا می شود و آن را کاملاً فرا می گیریم تا در آینه فواصل مشکل تر را بتوانیم فراگیریم.

تنیک در روتنیک را اقتباس نموده مابقی را فارسی خالص بگوئیم و از همین رو مُد و تُن را در فارسی وارد کرده ایم.

فواصل گام بزرگ



تمرین
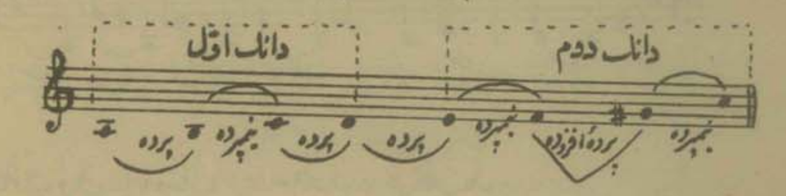
اسم درجات گام را بفارسی بگوئید - اسم درجات گام را به طرز اقتباس از لاتین بنویسید - چند دوم بزرگ در گام هست؟ از می تا سل که یک پرده و نیم است چه فاصله است؟ فواصل گام بزرگ را از تنیک تا درجات دیگر بیان کنید.

درس سیزدهم

۱۳ - گام کوچک - برای هر گام بزرگ یک گام کوچک است که آن را نسبی (nesbi) نام داده‌اند یعنی نزدیک‌ترین نسبت را با هم دارند زیرا در همان پرده ها حرکت می نمایند گام های نسبی کوچک یک سوم کوچک بعد از گام بزرگ نسبی خودشان شروع می شوند مثلاً گام نسبی کوچک گام دو بزرگ یک سوم کوچک پائین تر یعنی از لا la شروع می شود و در همان پرده ها حرکت می نماید ولی نیم پرده های گام کوچک بین درجات دوم و سوم و پنجم و ششم واقع می شود و چون در آخر گام بین هفتم و هشتم طبیعةً نیم پرده نیست و -

برای اینکه بین محسوس و هنگام ان نیم پرده بشود مصنوعاً هفتم را بوسیله علامت عرضی نیم پرده بالا می برند.

گام لای کوچک



نکات ذیل در گام کوچک باید معروف واقع شود :

۱- دو دانگ آن با هم نامساوی است

۲- دارای سه نیم پرده است از دوم به سوم - از پنجم بششم از هفتم به هشتم.
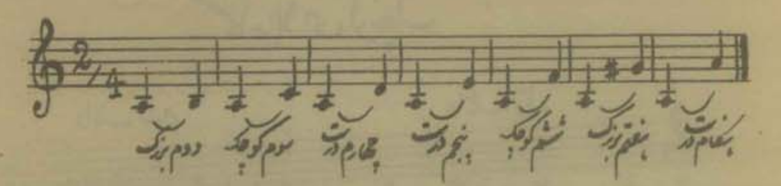
۳- دارای سه پرده است بین اوّل و دوم - سوم و چهارم - چهارم و پنجم

۴- بین فواصل یک پرده افزوده است که عبارت از سه نیم پرده می شود و آن را دوم افزوده نیز می توان گفت.

۵- حرکت آن در همان گام بزرگش است با استثنای هفتم آن که نیم پرده بعنوان عرضی بالا میرود.

۴۱ـ فواصل گام کوچک را از تنیک با نوت های دیگرش بسنجیم

فواصل گام کوچک



نکات ذیل را با مثال ۴۱ سنجیده فرا گیرید.

۱ـ بین تنیک و میانین سوم کوچک و بین تنیک و رو نمایان ششم کوچک است در صورتیکه در گام بزرگ اگر دقت نمائید سوم و ششم در آنجا بزرگست پس بطور قاعدهٔ مسلم بدانید که همیشه سوم و ششم گام بزرگ بزرگ و سوم و ششم گام کوچک کوچک است.

۲ـ بین تنیک و زیر نمایان چهارم درست و نیز بین تنیک و نمایان پنجم درست است در گام بزرگ هم این دو فاصله نام درست داشتند پس بطور قاعده می توان گفت چهارم و پنجم در هر دو گام (بزرگ و کوچک) درست است

تمرین

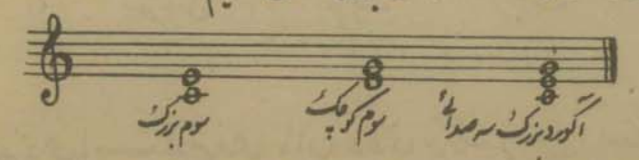
چرا گام بزرگ و کوچک با هم نسبی هستند؟ چرا هفتم گام کوچک را

نیم پرده مصنوعاً بالا می برند؟ ـ چند نیم پرده در گام کوچک هست و بین چه درجاتی واقع شده اند؟ دانک اول و دوم گام کوچک را شرح بدهید ـ سوم و ششم گام بزرگ با گام کوچک فرقش چیست؟ در بین ششم کوچک چند پرده و چند نیم پرده است انها را انگشت شمار نمائید.

درس چهاردهم

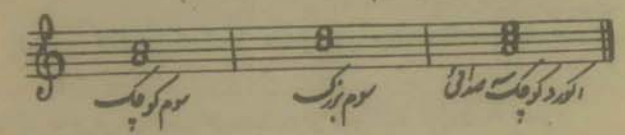
۴۲ـ آکورد akkord یا هاآئی hamâi چند صدائی است که بفاصله سوم روی هم چیده و یکباره نواخته شود.
علم اکوردها و قواعد تسلسل انها را آرمنی ârmoni گویند که در این جا مورد بحث آن نیست. روی هر درجه از گام می توان یک اکورد ساخت که بالطبع تشکیل آن از نوتهای خود گام است.

۱ـ مثلاً روی تنیک گام بزرگ یک اکورد سه صدائی که بنویسیم عبارت از خود تنیک و میانین و پنجم خواهد بود که صدای اولی با دومی فاصله سوم بزرگ و دومی با سومی فاصله سوم کوچک خواهد داشت و مجموعش را اکورد سه صدائی بزرگ می نامیم.



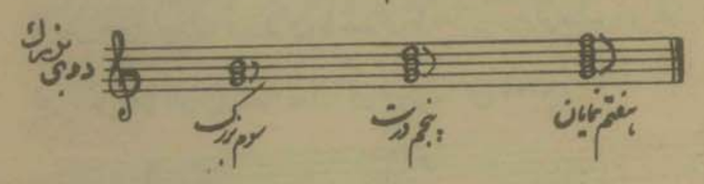
در حقیقت منظور از این آکورد شنیدن صدای تنیک سوم و پنجم است که در آن واحد مجموعاً بگوش میرسد.

حال اگر روی تنیک گام کوچک یک آکورد به بندیم سوم اوّلش کوچک و بعکس سوم دومش بزرگ خواهد بود. که مجموعش را آکورد سه صدائی کوچک می نامیم.



۲ - آکورد چهار صدائی بهتر از همه روی نمایان است که باسم آکورد هفتم نمایان نامیده می شود آنهم در گام بزرگ و کوچک اگر چه تفاوتی با هم ندارند ولی از اینجا معلوم می شود که آکورد هفتم نمایان گام کوچک همیشه یک علامت عرضی گرفته است.

آکورد هفتم نمایان



آکوردی است که روی نمایان دوی بزرگ (سل) بسته شده

لای کوچک
سوم بزرگ
پنجم درست
هفتم نمایان

آکوردی است که روی نمایان لای کوچک بسته شده واز حیث فواصل هیچ فرقی با گام بزرگ ندارد ولی چون هفتم گام کوچک را مصنوعاً نیم پرده بالا برده ایم و همیشه دارای علامت عرضی است از این رو معلوم می شود که متعلق بگام کوچک است.

تبصره - البتّه آکوردهای سه صدائی چهار صدائی پنج صدائی وغیره زیاد و مختلفند که در تحصیل علم شیرین آدمی باید شناخت در اینجا منظور مختصر اطلاعی است و مفصل تر آن در جزء مفصل تئوری مغربی خواهد آمد.

۳ - آرژ - Arpège - در موقعی است که آکورد شکسته و هر صدا دائماً داند و پشت سر هم نواخته شود در این موقع خط لرزان پهلوی چپ آکورد می گذارند.

آرژ
این طور بنوازند

تمرین

روی می یك اکورد سه صدائی کوچك بنویسید. ـ تعریف اکورد سه صدائی بزرگ چیست. ـ در گام دوی بزرگ چند اکورد سه صدائی بزرگ هست اکورد هفتم نمایان را شرح بدهید و بگوئید که در گام بزرگ و کوچك از چه می توان شناخت چند اکورد سه صدائی کوچك در روی نوتهای گام کوچك می توانید بیابید.

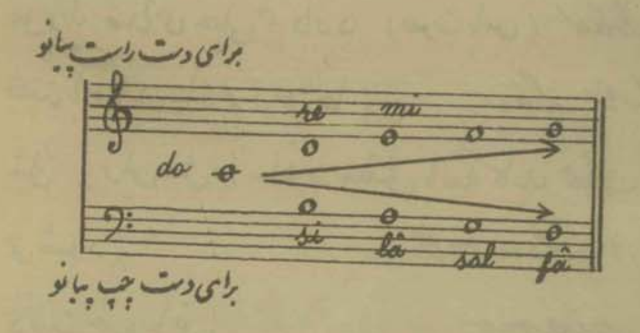
درس پانزدهم

۴۴ ـ کلید ها ـ صداهای موسیقی در ناحیهٔ زیل و بم خیلی زیاد هستند و آنچه تا بحال با کلید سل آموخته اید بیشتر صداهای ناحیهٔ زیل موسیقی است کلید های دیگر که بوسیلهٔ آنها ترسیم صداهای بم آسان تر می شوند از اینقرارند.

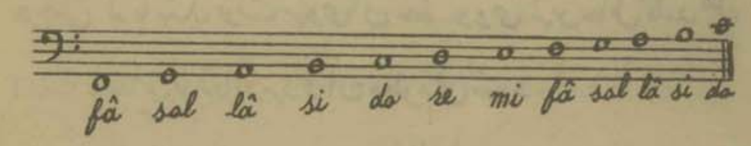
۱ ـ کلید فای خط چهارم که صدای بم (باس *Bâss*) با آن نوشته می شود.

با این کلید نوتی که روی خط چهارم حامل قرار می گیرد فا نامیده می شود و این فایك پنجم بمتر از دوی زیر حامل است که با کلید

سل ترسیم می شود.



بین دو حامل کلید فای خط چهارم و کلید سل ۲ نوت دو مشترك است یعنی با هر دو کلید دو خوانده می شود منتهی در کلید سل زیر حامل واقع شده و در کلید فا بالای حامل واقع می شود نوتها را با کلید فای چهارم بترتیب ذیل فرا گیرید.



کلید فای خط چهارم برای نوت نویسی صداهای بم بکار میرود از قبیل :

مرد بلند صدای خیلی بم دارد (صوت باس) *sôte bâs*

کنترباس (سازبم زهی ها) *kontor bâs*

سِلُ (ویلن سل بواسطهٔ وسعتش با سه کلید مختلف خوانده
می شود) *cello violon celle*

دست چپ پیانو *d. ç. piano*

ترمبون سازبم مسی ها *trombon*

تارباس (سازبم مضربی ها) *târe bâs*
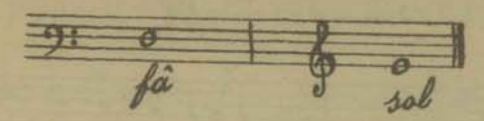
باسون (سازبم چوبی ها) *bâsson*

۲- کلید *do* روی خط اوّل - دوم - سوم - و خط چهارم
حامل بنابراینکه برای چه صوتی باشد گذارده می شود و روی
هرخطی که باشد نوت روی آن خط دوی زیر حامل کلید سل
است و سایر نوتها از روی آن معلوم می شود.

تمام این دو ها مساویند

do do do do do

کلیدهای خط سوم و کلید سل خط اوّل نیز هست که
غیر معمول است.



تمرین

در نوت نویسی برای پیانو ابا چه نوتی با کلیدهای خط چهارم و کلید
سل درها نجاکه نوشته شده بدون تغییر اسم مشترک هر دو کلید است
نوتی در روی خط دوم حامل دارایم باید هر کلیدی که اوّل حامل بگذاریم
شما بتوانید فوراً اسم آن نوت را بگوئید کلیدهای خط چهارم برای
چه سازهایی بکار میرود. یک قطعه که با کلید سل نوشته شده
در دو هنگام بهتر با کلیدهای خط چهارم بنویسید.

درس شانزدهم

۳۳- گام کروماتیک *kromâtik* - گامی است که تمام -
درجاتش از نیم پرده تشکیل می شود.

گام دیاتنیک *diâtonik* گامی است که از پرده و نیم پرده
و فواصل غیر مساوی تشکیل می شود چنانکه گام دوی بزرگ

ولای کوچک وامثال آن دیاتنیک است که قبلاً شناخته ایم

گام کرماتیک دو بوسیلهٔ دیز

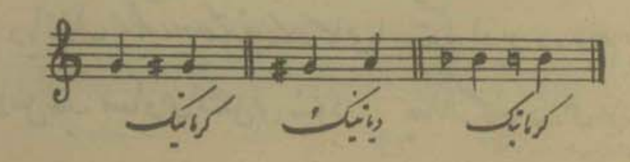
۲ ۴ ۷

گام کرماتیک دو بوسیلهٔ بمل

۲ ۴ ۷

گام های فوق هردو دارای دوازده نیم پرده هستند بطور مساوی وهرنوع نوتی را که از گام پائین بگیرید درست مساوی با همان نوع گام بالا ست منتها در بالا دودیز نوشته شده در پائین ربمل که هردو یکی وهم آرمنی هستند.

۴۵ - نیم پرده که بین دو نوت هم اسم باشد کرماتیک وانکه بین دو نوت مختلف الاسم باشد دیاتنیک نامند.



۴۶ - حرکات - *harakât* - عبارت از کلماتی است ایتالیائی که در اول قطعه روی حامل نوشته وبوسیلهٔ آنها معلوم می نمایند که حرکت این قطعه تخمیناً چیست مثل اینکه اگر *allegro* بگذارند ضرب ها را خیلی تند باید حساب نمود مثل کسی که بسرعت راه میرود وبعکس اگر *largo* بگذارند معلوم می شود که ضرب ها را خیلی آهسته باید حساب نمود مثل کسی که خیلی سنگین راه میرود.
برای این نوع کلمات که تمام را جزو حرکات می توان تقسیم بندی نمود ودر واقع حرکت قطعه موسیقی را نشان میدهند در دروس آتیه صفحهٔ مترونم *metronam* را باید کاملاً ازبر نموده تا در موقع بتوانید استفاده نمائید.

۴۷ - حالات - *hâlât* - که جمع حالت است برای تند وکندیها وضعیف وقوی نمودن صداها وغیره بکار میروند واینها در زیر حامل بجای مناسب خود نوشته می شوند. چنانچه *f* برای موقع قوی زدن و *p* برای ضعیف زدن. *rit* برای سنگین نمودن ضرب *accel.* برای تند نمودن ضرب ...... بکار میروند که درین جزو بحد لزوم تذکر داده میشود ولی مفصل آن

در جزو نظری مفصل مغربی خواهد آمد.

تمرین

پنج نیم پرده دیاتنیک بنویسید که از فاصله یک هنگام تجاوز ننمایند — پنج نیم پرده کروماتیک با همان شرط بنویسید — حالات را در موسیقی بیان کنید — حرکات را بیان نمائید در روی یک قطعه موسیقی چاپی آنچه در این درس خوانده اید پیدا کرده نشان بدهید.

درس هفدهم

۳۸ — تن — Ton — و گام هر دو از یک سلسله نوت تشکیل می‌شوند تنها فرقی که هست اینست که در گام آن صداها مرتب با فواصل پیوسته شنیده شده و در تن با فواصل گسسته بصورت مطلب یا جمله‌ای از موسیقی شنیده می‌شود.

تن دو

حرکت گسسته

گام دو

حرکت پیوسته

۳۹ — تولید تن و گام — هر صدائی را ممکن است تنیک فرض نمائیم

برای این صدای فرضی صداهای دیگری بعنوان خویش و نزدیک هست که غیر از هنگام بم یا زیل که در واقع خود صدا است نزدیکترین خویش آن پنجم درست بالاتر و پنجم درست پائین‌تر اوست که بطور طبیعی مثل برادر بهم نزدیک هستند

پنجم برشو — sol

پنجم فرودشو — fa

این سه نوت را هر کدام در گام اسمی است که قبلاً گذشت تنیک زیرنمایان و نمایان. حال با قاعده که اکورد سه صدائی بزرگ میساختیم اگر روی هر کدام از این سه نوت یک اکورد بسازیم تن این موسیقی معلوم گشته و درجات گام هم از آن استخراج می‌شود.

5 3 1 — 4 — 5

1 2 3 4 5 6 7 8

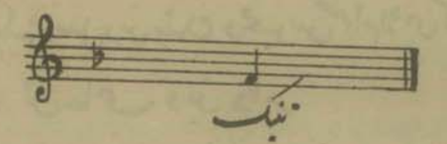
دقت نمائید که هر درجه از گام را در این اکوردها می‌یابید یعنی غیر از این صدا صداهای گام که در واقع از تن حاصل شده صدای دیگری نیست و دو نوت تنیک و نمایان که در گام و تن خیلی اهمیت دارند دو مرتبه خود نمائی کرده‌اند.

۵۰- علامات ترکیبی - حال فهمیدیم که هر تنیکی صداهای گام خود را با این قاعده می توانند معلوم نمایند پس در تن شناسی یا از روی تنیک علامات ترکیبی را پیدا می نمائیم و یا از روی علامات ترکیبی تنیک را میجوئیم ولی موضوع عمل ما در اینجا قسمت دوم است.

۱- دیزها- پس از کلید هرچند دیزی که هست قاعده اینست که دیز آخر را محسوس فرض نموده نیم پرده بالاتر (یک دوم کوچک) تنیک را می یابیم مثلاً اگر سه دیز داریم بر حسب ترتیب دیزها میدانیم که دیز آخر سل است و چون نیم پرده بالاتر از سل دیز لا است پس تنیک لا است.



۲- بمل ها- پس از کلید هرچند بملی که هست بمل آخری را باید زیر نمایان گام بدانیم و از روی آن یک چهارم درست بسمت بم بردیم تا تنیک پیدا شود - مثلاً یک بمل دادیم و آن بالطبع سی بمل است و از سی بمل یک چهارم پائین تر فا است که تنیک است.



طرز دیگری هم که در واقع فرمول می توان گرفت آنست که همیشه بمل قبل از آخر تن را نشان میدهد.

مثلاً سه بمل دادیم (سی - می - لا) بمل قبل از آخر می بمل است پس در تن می بمل بزرگ هست

۳- تن های نسبی کوچک در علامات ترکیبی فرقی با تن های بزرگشان ندارند یعنی مطابق قاعده همیشه تنیک گام کوچک یک سوم کوچک پائین تر از تنیک گام بزرگ شروع می شود - و چون گام کوچک در همان نوتهای گام بزرگ حرکت می نماید پس علامت ترکیبی که در گام بزرگ هست تعلق بگام کوچک هم خواهد داشت. اما چگونه باید شناخت که کوچک است یا بزرگ و آن بدین طریق شناخته می شود که در چند میزان اول قطعه موسیقی نمایان گام بزرگ را پیدا نمائیم که وقتی نمایان گام بزرگ را نیم پرده بالاتر ببریم محسوس گام نسبی کوچک می شود چنانکه در گام ... نوت سل که نمایان بود

۱- از می نیم پرده از همان اصلی بالاتر رفته در تن آن کوچک هستیم - زیرا [illegible]

در گام نسبی کوچکش سل دیز شده و محسوس گام لای کوچک بود.

تن های دیز دار

sol. b. re. b. lâ. b. mi. b. si. b. fâ#. b. do#. b.

mi. k. si. k. fâ#. k. do#. k. sol#. k. re#. k. lâ#. k.

تن های بمل دار

fâ b. sib. b. mib. b. lâb b. reb. b. solb. b. dob. b.

re. k. sol. k. do. k. fâ. k. sib. k. mib. k. lâb. k.

پس از سنجش و آشنائی کامل بایستی همیشه قبل از اجرای قطعهٔ موسیقی اوّل تن آن را معیّن نماید تا در روش گام و انگشت گذاری و اینکه بداند در چه گامی هستید تسهیلاتی در عمل اجراء فراهم آید.

۴ - نوتهای تنی - *toni* - همان سه نوتی است که در ماده ۴۹ شرح داده و روی آنها آکورد بستیم تا صداهای دیگر تن را ایجاد نمایند - یعنی اوّل و چهارم و پنجم گام است.

۵ - برای پیدا کردن تن ها طرز دیگری نیز هست که باید عمل نماید

و آن اینست که در گام ده اگر دانگ دوم گام را دانگ اوّل گام جدیدی بنماید و بهمین ترتیب عمل کنید تن های دیز دار بدست میآیند و بعکس اگر دانگ اوّل گام را همیشه دانگ دوم قرار بدهیم گامهای بمل دار حاصل می شود.

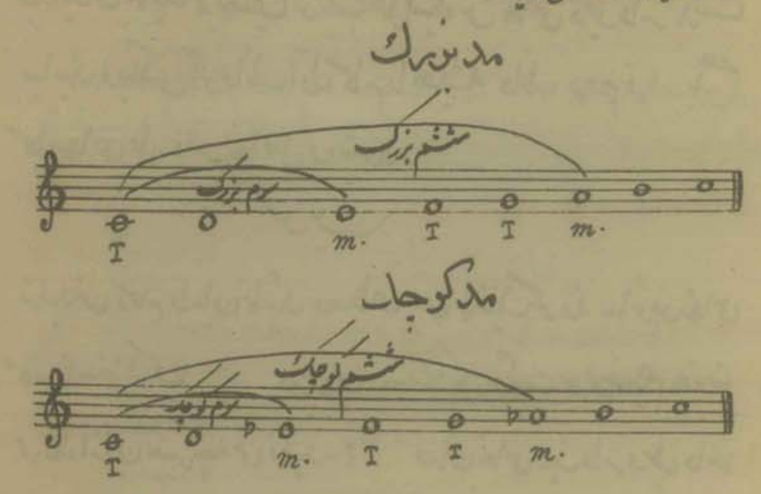
تمرین

تولید تن و گام را بیان نمائید و صدای سی را تنیک گرفته سایر نوتهای گام را استخراج کنید. در جریان قطعهٔ لا بمل بزرگ بر میخوریم به نوت می بکار از این تغییر چه می فهمید. ? در تن های دیز دار و بمل دار فرق تن سل بمل - با تن فادیز چیست؟ پنج دیز پس از کلید داریم در چه تنی هستیم و نسبی صغیرش چیست. با چهار بمل در چه تنی هستیم و رونمایان نسبی صغیرش چیست.

درس هیجدهم

۱ - مُد - *mod* - طرز و طریقه ایست که فواصل پرده و نیم پرده های گام دیاتنیک از روی آن بسته می شود - چنانکه تا بحال دو مُد را شناخته ایم مُد بزرگ و مُد کوچک که طرز برقراری فواصل در آنها متفاوت است. حال با توجه به درس

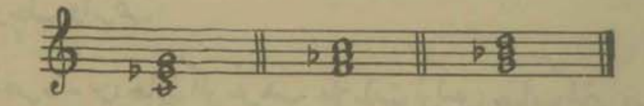
گذشته دو مُد بزرگ وکوچک را روی یک تنیک نشان میدهیم تا کاملاً آشنا گردید.



چون قبلاً طرز برقراری پرده ونیم پرده هارا در دو مُد بزرگ وکوچک میدانید واینجا هم کاملاً با قواعد گذشته مطابقت دارد احتیاجی به نشان دادن آن نمی باشد. فقط این جا باید بعنوان قاعده باز یادآور شویم که سوم و ششم مُد بزرگ همیشه بزرگ است ونیز سوم و ششم مُد کوچک همیشه کوچک است.

۵۲ - نوتهای تنی ونوتهای مُدی - در دو مثال ۵۱ حرف T در زیر نوتهای تنی وحرف m زیر نوتهای مُدی گذاشته شده وتعریف این

نوت ها با خود شان است زیرا قبلاً می دانیم که چطور نوت های گام را از نوت های تنی بوسیلهٔ اکورد استخراج نمودیم و در آنجا چون گام بزرگ را می خواهیم استخراج کنیم بالطبع بوسیلهٔ اکورد سه صدائی بزرگ استخراج نمودیم همین طور حال اگر گام کوچک را بخواهیم استخراج نمائیم از اکورد سه صدائی کوچک (سوم اولش کوچک دومی سوم دومش بزرگ) استخراج می نمائیم.



تبصره - سی بمل را اگرچه در موقع گام نسبی برای اینکه نوت محسوس بشود بکار می نمائیم ولی در حقیقت این امر صحیح است زیرا اگر برای این گام بخواهیم علامت ترکیبی بگذاریم سه بمل خواهد گرفت. چرا بدلیل اینکه گام نسبی می بمل بزرگ است.

پس معلوم شد که نوت های تنی این دو مد اول وچهارم وپنجم است چنانکه چند بار نموده شده اما نوتهای مدی نیز کاملاً معلوم است زیرا در حقیقت تشخیص مد کوچک با بزرگ فقط بدرجهٔ سوم و ششم گام است چنانکه در دو مثال - ۵۱ - بوسیلهٔ خط

اتصال نشان داده شده. پس بطور کلی دو نوت سوم و ششم گام را نوت های مُدی نامند.

۵۳ - اختلاف تن و مد - تن اسمی است برای نشان دادن اینکه یک مدی از روی فلان تنیک بسته شده چنانکه می گوئیم تن فا و نیز میتوانیم بگوئیم در مُد بزرگ روی هر نیم پرده می توان یک گام بست و بنابر این دوازده تن در مد بزرگ و همین طور دوازده تن در مد کوچک داریم.

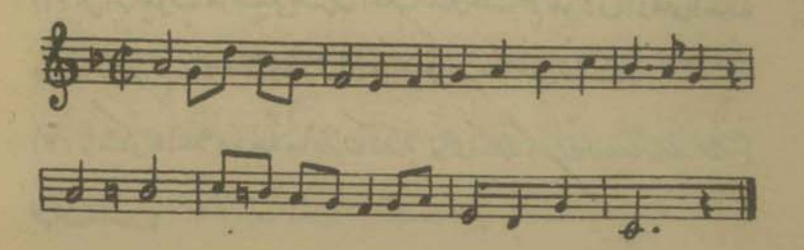
تبصره - تن ها را اگر بترتیب علامات ترکیبی حساب کنیم در هر مد پانزده عدد می شود زیرا هفت دیز و هفت بمل و یکی اصلی است. ولی بواسطهٔ اینکه عده از آنها هم آرمنی هستند (مثل سل بمل و فا دیز) درحقیقت همان دوازده نیم پرده کرماتیکست که دوازده مرتبه می تواند تن را زیرتر یا بم تر نماید.

۵۴ - تغییر تن و مدگردی *modgardi* - مقصود از تغییر تن عبور از تنی به تن دیگر است بوسیلهٔ علامات ترکیبی. پس معلوم می شود که چون مدتی قطعه ما در تنی بوده و حال در تن دیگر میرود و چون تن جدید اساسی و طولانی است بوسیلهٔ علامات

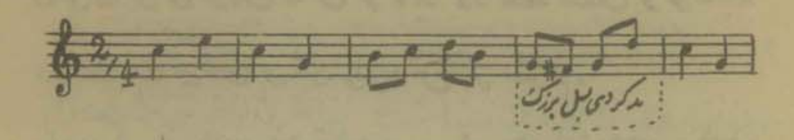
ترکیبی باید تغییر تن داده شود مثلاً قطعهٔ ما در تن سل بوده واکنون برای رفتن به تن ر باید دُلا خط کشیده و بوسیلهٔ دو علامت ترکیبی برشو وارد تن ر بشویم.

ولی مدگردی درجریان قطعه بوسیله علامات عرضی حاصل می شود بنابراین موقتی است واحتیاجی به تغییر علامات ترکیبی نیست. چنانکه هرگاه ملاحظه شد که یکی یا چند از نوتهای گام تغییر یافتند دلیل براین است که مدگردی شده یعنی از آن تنی که بودیم وارد تنی می شویم که آن نوت های تغییر یافته بان تعلق دارند - نوتی که اغلب مدگردی را نشان داده وتن جدید را معلوم می نماید نوت محسوس یا زیر نمایان تنی است که وارد می شویم.

مدگردی از فا بزرگ به دو بزرگ بوسیله بکار که محسوس تن دوست



مدگوردی و تغییر تن





۵۵ - منظور از مدگوردی احتراز از یک تنی است (۱) yektoni
که بمعنی مداومت و اصرار و طول مدتی است که یک تن دارد و چون
گوش از این طرز زود خسته شده و منضجر می شود این است
که مدگوردی یکی از صنایع شیرین رامشگر است (۲) râmecgar
۵۶ - ملدی - melodi - توالی صداهای مختلفی است که بدنباله

(۱) یکی از عیوب موسیقی مشرق است بنابر علت هم نمودن آرمنی است
و الا از نظر تم tem و ملدی از موسیقی مغرب غنی تر است.

(۲) رامشگر به اعلا درجهٔ سازندن گفته بجای کلمهٔ (virtuose)
فرانسه است.

کشش قوت و ضعف زیل و بمی بگوش خوش آمده باعث لذت
روح می شود این صداها در پی و دنبال هم ادا می شوند
بعکس آنکه در آرمنی چندین صدا بعنوان آکورد یکباره بگوش میرسد
ملدی را می توان موسیقی افقی و آرمنی را موسیقی عمودی
نامید. دو مثال ۵۴ هر کدام یک ملدی و بنابر-
این موسیقی افقی است.

تمرین

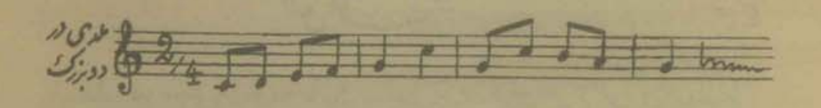
یک قطعه موسیقی را تجزیه نمائید - یعنی زیر هر موضوع نمو تونیتی که دارد
و در خارج آن نمو را شرح بدهید. و مخصوصاً مدگوردی ها و موضوعهای
این درس را بدقت تجسس کنید دوگام هم آرمنی بنویسید معلوم نمائید
که نوت می بمل و سل - درجه تن های یافت می شوند

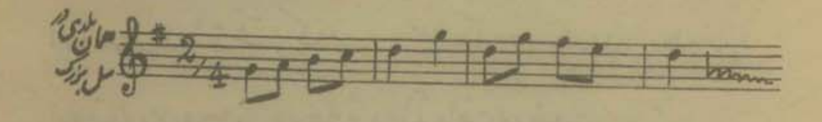
درس نوزدهم

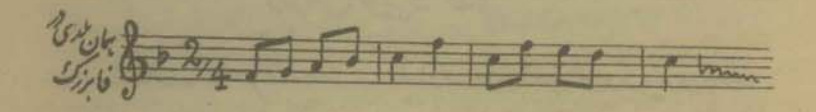
۵۷ - انتقال - enteqâl - عبارت از اجرا نمودن یا نوشتن
یک قطعه موسیقی ساخته است در تنی دیگر (در ای تن
اصلی قطعه) مثلاً قطعه در دوی بزرگ است ما عین آن قطعه
را میخواهیم بدون تغییر تناسب فواصل - وزن و آهنگ - در سل

بزرگ (پنجم برشو) یا درفای بزرگ (پنجم فروشو) انتقال دهیم
برای این موضوع یا محل نوت ها را در روی حامل تغییر میدهیم
(انتقال نوشته) یا اینکه بوسیلهٔ کلید فرضی انتقال نظری برای
قرائت و یا نواختن داده می شود.

انتقال نوشته







۵۸ - انتقال نوشتهٔ خیلی سهل است علامات ترکیبی تن را که
معلوم نمودید نوت ها را بفواصل معیّن، پائین یا بالا می برند جاهائیکه

علامت عرضی گرفته است باید دقت کرد تا از روی فاصله (با حساب
نیم پرده) صحیح انتقال داده شود زیرا ممکن است یک علامت عرضی در قطعه
انتقال یافته تغییر شکل بدهد مثلاً دیز بوده بکار بشود بنابراین طبیعت
آنرا باید خود شخص تشخیص بدهد - چنانکه در مثال ذیل دیز بکار شده
و بکار بمل ولی درست بفاصلهٔ یک دوم بزرگ (دو نیم پرده) پائین رفته اند

۵۹ - انتقال فکری که بوسیلهٔ کلید های فرضی انجام می شود
بیشتر از همه برای قطعات صوتی (۱) بکار میرود که ذکرش در

---

(۱) صوت را مخصوص انسان گرفته صدا را برای کلیه صدا های
موسیقی و آوا را *âvâ* برای صدای غیر موسیقی انتخاب نموده
که فرانسه مرجوعی آنها از این قرار است - صوت برای *la voix*
صدا برای *le son* آوا برای *le bruit* صدا نیز
بمعنی اصلی خود که انعکاس صوتست خواهد بود.

جزوهٔ سوم خواهد شد الکنون فرض کنیم این ملدی را آوازه خوانی مجبور است بواسطه اینکه صوتش بم است یک سوم پایین تر بخواند او و ساززن باید کلیدی فرض نموده و قطعه را با آن کلید اجرا نمایند. آن کلید دوی خط اوّل خواهد بود.
البتّه سه دیز را که سلاح لای بزرگ است باید همیشه در خاطر داشته و اجرا نمایند.

انتقال نظری به لای بزرگ ۲

lâ

دوی بزرگ ۱

da

تمرین

قطعهٔ ذیل را به تن های ذیل بزرگ - ری بزرگ - فا بزرگ - انتقال دهید

ect.....

درس بیستم

۶۰ - جملهٔ موسیقی - همانطور که در هر زبانی جمله - اجزاء جمله و نقطه گذاری (اعجام) برای مواقع تأمّل و سکوت و نشان دادن احساسات نویسنده موجود است - همانطور در زبان موسیقی بصورت کاملتری آنها را می توان یافت. یک جملهٔ موسیقی تشکیل از قسمتهائی می گردد که هریک برای خود شخصیّتی دارند و نیز هریک از آن قسمتها باز بقسمتهای کوچکتری منشعب شده و مجموع این اجزاء تشکیل یک معنی کاملی را می دهند.
نقطه گذاری بطور ساده بوسیلهٔ سکوتهای کوچکی که بین اجزاء جمله واقع می شوند تشخیص داده می شوند ولی قسمت عمدهٔ نقطه گذاری در طرز فرودهاست که روی چه اکورد ها و چه نوتی ایست نمایند که از مختصات علم آرمنی است و در این جا موقعیّت ندارد.

جزء اول جمله

رسم اول — رسم دوم

جزء دوم جمله

رسم اول — رسم دوم

متوجه باشید که یک جمله موسیقی مرکب از دو نیم جمله که جزء اول و دوم جمله است و هر جزء جمله دارای دو رسم rasm است. دو رسم اول و دو رسم دوم اجزاء نسبةً بیک طرز ساخته شده اند.

۶۱ - ربع پرده - همان طور که یک پرده تقسیم بدو نیم پرده شده که قواعد مفصل آن در جزء دوم و سوم بتفصیل ذکر خواهد شد ولی عجالةً برای نواختن آواز های ایرانی دو علامت ذیلا

باید فرا گرفت.

۱- سُری # sori - در سمت چپ هر نوتی گذاشته شود یک ربع پرده آن را بالا می برد - بطرز دیگر می توان گفت که سری نصف دیز است زیرا بین دیز و بکار می نشیند.

۲- کُرُن Koron در سمت چپ هر نوتی گذاشته شود یک ربع پرده آن را پائین میبرد بنابراین نصف بمل است زیرا بین بمل و بکار جای می گیرد.

طرز نوشتن کُرُن و سُری

کُرُن — سُری

۶۲ - مِترُنُم[1] آلتی است که مالزل Maelzel - اختراع نموده و بوسیلهٔ آن تعیین سرعت حرکت می گردد - این اسباب کوک گشته دکمهٔ به تیغهٔ فولادی آن متحرک است که روی هر عددی گذارده شود در یک دقیقه همان قدر دفعه حرکت نموده و در هر حرکت یک صدا می نماید که سر ضرب را معلوم میکند اعداد آن از ۴۰

(۱): metronom

شروع وتا ۲۰۸ ضرب یکدقیقه تمام می شود . برای تصریح حرکت قطعات موسیقی پس از کلمهٔ ایطالیائی (با اینکه ممکن است اصلاً از کلمات بکلی صرف نظر کرد) نوشته می شود ۸۰ = 𝅗𝅥 — یعنی ۸۰ ضرب دریک دقیقه است . سربازها وقتی مارش می کنند (۱۱۶ = 𝅗𝅥) دقیقهٔ صدوشانزده قدم حرکت می کنند وهر موسیقی دانی باید اندازهٔ تخمینی در مغزش (از دقیقه وضربها بوسیلهٔ تمرین دررا ه رفتن) نزدیک بیقین باشد والا یک قطعه را تا با مترنم امتحان ننماید نمی تواند ضرب صحیح آن را بدست بیاورد اسامی ایتالیائی را به ترتیبی که ذکر می شود باید فرا گرفته از حفظ بدانید که هرکدام انها تقریباً درچه درجه سرعت استعمال می شوند .

حرکت مترنم	ترجمه ومعنی اسامی	اسامی ایتالیائی
𝅗𝅥 = 40	خیلی سنگین	grave
𝅗𝅥 = 44	سنگین وفراخ	Largo
𝅗𝅥 = 48	کمتر سنگین	Largeto
𝅗𝅥 = 54	اهسته	Lento
𝅗𝅥 = 60	ملایم	adagio
𝅗𝅥 = 66	بطورراحتی	andante
𝅗𝅥 = 72	قدمی تند تر	andantino
𝅗𝅥 = 84	معتدل - میانه	moderato
𝅗𝅥 = 100	شوخ وخوشحال	allegretto
𝅗𝅥 = 120	تند وخوشحال	allegro
𝅗𝅥 = 144	سریع	Vivace
𝅗𝅥 = 160	باعجله وشتاب	Presto
𝅗𝅥 = 208	خیلی سریع وباشتاب	Prestissimo

تمرین

جمله موسیقی را شرح بدهید - ربع پرده در موسیقی ایران چیست - اگر مترنم نباشد چه عیبی در قطعات موسیقی پیدا خواهد شد حد تخمینی ضرب Allegro - Largetto را در هر دقیقه بگوئید - در حدود ۱۱۶ میزان دو ضرب بزنید - در حدود ۸۰ میزان سه ضرب بزنید.

درس بیست و یکم

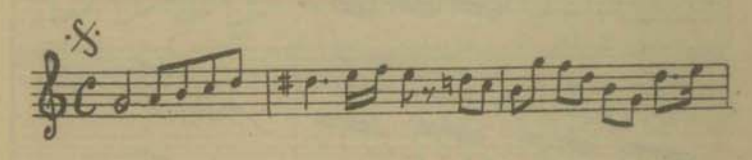
اختصارات *Extesârât*

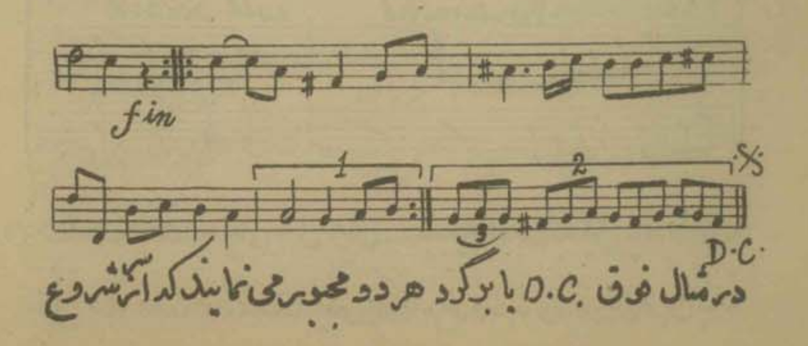
۶۳ - اختصارات یک سلسله نوت نویسی و علاماتی است که تمام یا بیشتر آنها مخصوص نوشتن و موجب صرفه در وقت می گردد. مقداری از آن گفته شده و از هر یک که ذکری نگشته ذیلاً اشاره میشود.

۶۴ - سکوت ها برای دو میزان سکوت این طور و برای سه میزان این طور برای چهار میزان و برای بیش از چهار میزان روی میزان دو خط زده و اعداد نوشته می شود. 12 15 35

۶۵ - علامت برگرد *Bargard* چندین علامتی است که در انتها یا در اواسط قطعه گذاشته می شود و همیشه برمیگردد تا بجائی که مثل خودش هست و از آنجا دوباره موسیقی شروع میگردد تا کلمه آخر: (*fin*) 𝄋 Ø ※ [ ] Φ

۶۶ - داکاپ .D.C - اختصار کلمه *Dacapo* بمعنی از سر است این کلمه یا تنها یا با علامت برگرد هر طور که گذارده شود عملش این است که از سر دوباره شروع شود ولی در این بار اگر یکی یا چند دولا خط رجعت باشد دیگر عمل آنها خنثی می گردد یعنی هرکدام یکبار بیشتر زده نمی شوند.



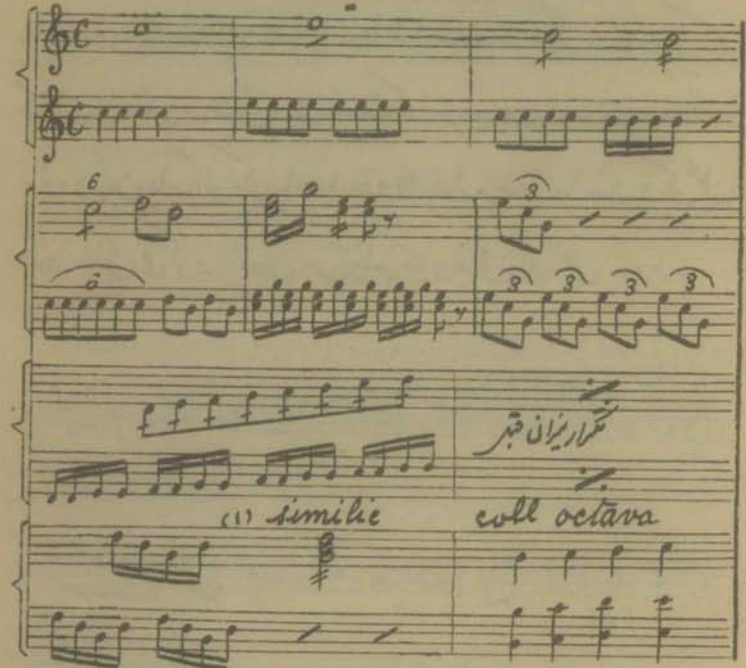


در مثال فوق .D.C یا برگرد هردو مجبور می نمایند که از سر شروع

نموده ولی جلد اول که رجعت دارد یک مرتبه زده شده و-
بواسطه کلمه fin ختم می گردد.

۶۷- اختصاراتی که برای نوشتن نوت و تکرار یک ضرب موسیقی
بکار میرود:

اختصار نویسی



(1) simile - یعنی مثل پیش - شبیه به ضرب قبل یا میزان
قبل Colloctava یعنی بهنگام زده شود اگر وی میزان

باشد بهنگام بالاتر و اگر زیر باشد هنگام بمتر را مخلوط
می نمایند. مختصر تر هم باین طور نوشته می شود (8 ......)

تمرین

اختصارات یک قطعه موسیقی چاپی را تجزیه نمائید ——
یک قطعه بسازید و آنچه ممکن است از مواد این درس را
(برای نشان دادن اینکه خوب فهمیده اید) در آن بگنجانید

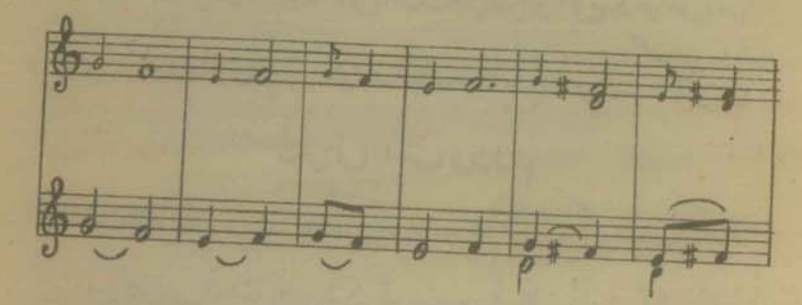
درس بیست و دوم

۶۸- علامات ازین âzin نوت های کوچکی هستند که جزو
میزان محسوب نمیشوند و ارزش خود را یا از نوت قبل یا از
نوت بعد می گیرند - این نوت ها باعث ملاحت و زینت موسیقی
گردیده و معمولاً عبارتند از:

Picâ — پیکا (appogiature)
Mordân — مردان (mordant)
Grupet — گروپت (grupetto)
Sôtbar — صوت بر (port de voix)
Tril — تریل (trille)

Zivar زیور (Fioriture)

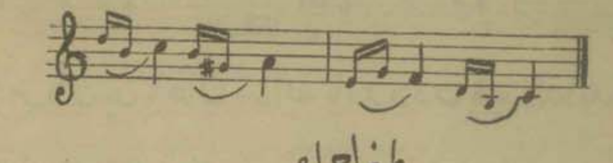
۶۹- پیشا- یک نوت کوچکی است قبل از نوت اصلی که بفاصلهٔ یک دوم گذاشته می شود و نصف کشش نوت اصلی را گرفته و ضمناً قوی تر نیز باید اجرا گردد.



وقتی نوت اصلی نقطه دار باشد نوت پیشا دو ثلث کشش را خواهد گرفت چنانکه در میزان چهارم مشاهده می شود نوت پیش آ وقتی خط خورده باشد ( ) بنتهای سرعت اجرا می شود

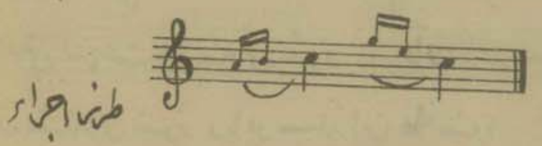
۷۰- دولا پیشا- دو نوتی است که قبل از نوت اصلی انجام می شود و حتماً باید دو نوت بالا و زیر نوت اصلی را بصدا آورد و از آنجا از نوت اصلی گرفته می شود.

دولا پیشا



طرز اجراء

ولی جدیداً بعنوان دولا پیشا هر دو نوتی را حتی بفواصل گسسته نیز می گذارند.

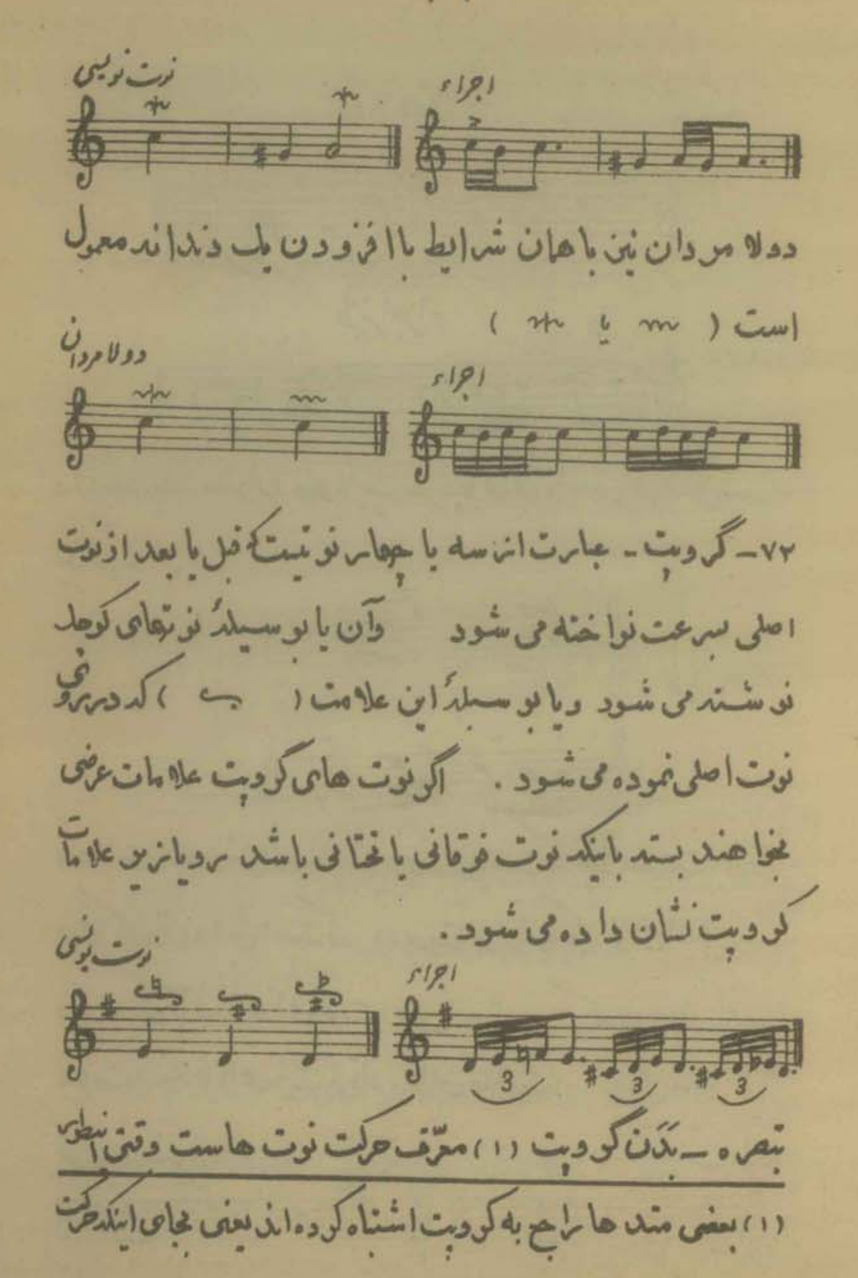


طرز اجراء

۷۱- مردان- مثل دولا پیشا دو نوتی است که قبلاً بسرعت اجرا می شود فرقی که دارد این است که دو نوت مردان یکی نوت اصلی و دیگری فوقانی یا تحتانی نوت اصلی است. که بوسیلهٔ این علامت ( ) برای نوت فوقانی و این علامت ( ) برای تحتانی نوشته می شود.

نوت نویسی

اجراء



نوت نویسی

اجراء

دولا مردان نیز با همان شرایط با افزودن یک دندانه معمول است (~~ یا ~~)

دولا مردان

اجراء

۷۲ـ گروپت ـ عبارت از سه یا چهار نوتیست که قبل یا بعد از نوت اصلی بسرعت نواخته می شود وآن یا بوسیلهٔ نوتهای کوچک نوشته می شود و یا بوسیلهٔ این علامت (~) که در روی نوت اصلی نموده می شود. اگر نوت های گروپت علامات عرضی بخواهند بسته باینکه نوت فوقانی یا تحتانی باشد روی یا زیر علامات گروپت نشان داده می شود.

نوت نویسی

اجراء

تبصره ـ بدن گروپت (۱) معرّف حرکت نوت هاست وقتی انطوری

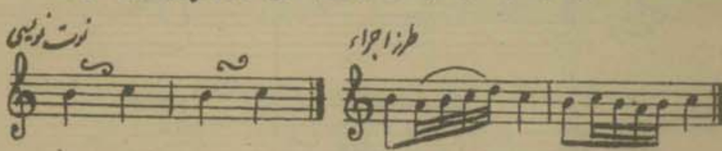
(۱) بعضی متد ها راجع به گروپت اشتباه کرده اند یعنی بجای اینکه حرکت

می نویسند (~) چنانکه نموده شد چون بدن از پایین ببالا می رود پس نوت هایش از پایین به بالا میروند یعنی از نوت زیر نوت اصلی شروع میشود تا بالای آن و برمی گردد مانند مثال فوق اگر گروپت را معکوس بنمایند یا ایستاده بگذارند (~ یا ~) حرکت نوت ها هم معکوس شده از بالا رو بپایین خواهد آمد یعنی از نوت فوقانی نوت اصلی شروع می شود و برای نمونه همان مثال فوق را معکوس می نمائیم.

نوت نویسی

طرز اجراء

وقتی گروپت بین دو نوت گذاشته شود اجتماع چهار نوت حاصل می شود وارزش آنها از انتهای نوت اصلی اوّلی گرفته می شود.
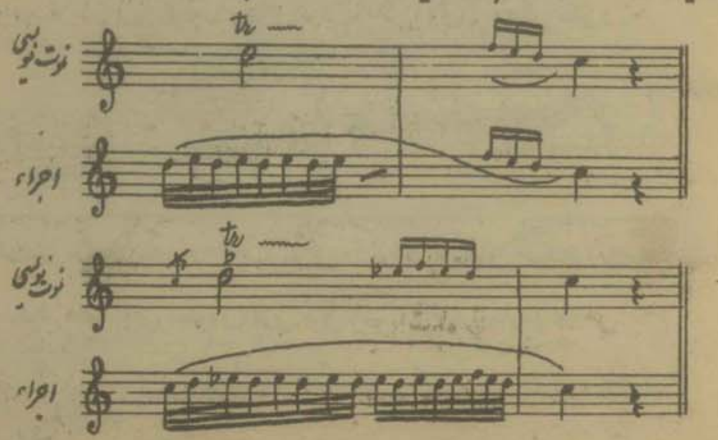


بدن آن را مأخذ بگیرند حرکت سرآن را که از زیر ببالا شروع میشود مأخذ گرفته اند که نتیجه بکلی معکوس طرز فوق است واین اشتباه را انجه من اطلاع دارم نویسندگان ذیل Sphor - Hummel - Sobe - Dankauser در کتاب نظری یا متد های خود نموده اند.

۷۳- صوت بر - در موافقی است که یک نوتی را (بیشتر در خواندن و سازهای آرشه) به نوت دیگری متصل نمائیم و بوسیلهٔ همان خط اتصال هم نموده میشود.

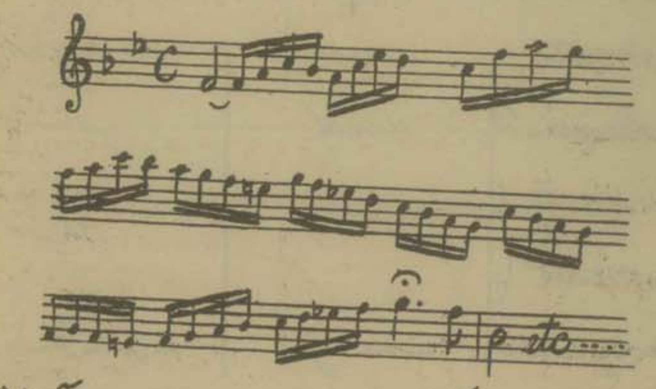
در آوازهای ایرانی وقتی بخواهیم خیلی سنگین ادای صوت بر را نمائیم بوسیلهٔ خط لرزان اجرا می نمائیم

۷۴- تریل - عبارت از تکرار سریع پی در پی دو نوت متصل است علامت تریل (tr ~) روی هر نوتی که گذاشته شود بمدت کشش آن با نوت فوقانیش عمل تریل مداومت خواهد داشت.

اگر بخواهیم قبل یا بعد از نوت تریل گرفته با همان سرعت نوتهای دیگری نیز نموده شوند بوسیلهٔ نوتهای کوچک نوشته می شود.



۷۵- زیور یک رسم سریع ملدی وری است که مجری در موقعی که وزن بواسطهٔ نقطهٔ توقف معوق میشود بی ضرب و بمیل خود اجرا می نماید که اغلب اسم فرود نیز (Kadenza) بآن داده می شود.



این رسم را با حروف کوچک می نویسند و ضرب هم بآن نمیدهند و بیشتر برای نشان دادن سرعت و چابکی در آواز یا ساز است و اغلب مجری ممکن است بمیل خود بنا بر وسعت صوتش یا قوهٔ سازش تغییر دهد ممکن است در جریان قطعه بدون وجود نقطه توقف هم بیاید.

درس بیست وسوم

حرکات

۲۶- تبدیل حرکات - در جریان قطعهٔ موسیقی برای تغییر حرکت (از آنچه که در اول قطعه معلوم شده) کلماتی در زیر موسیقی نوشته می شود که تا کلمات دیگری نیاید قوت آن بجای خود باقی خواهد بود.

۱- برای سریع نمودن حرکات

Animato	anim	مهیّج
Accelerando	accel	باشتاب
Piu moto Piu mošo		سریعتر
Stringendo	string	تنگ هم - فشرده

۲- برای آهسته نمودن حرکت

Meno presto		قدری آهسته تر
Rallentando	rall	بتدریج آهسته نمودن
Ritardando	ritar	در حالت تأخیر کردن

Ritenuto	rit	کم کردن از سرعت حرکت
Slargando Allargando	slarg allarg	وسیع و فراخ کردن

۳- برای قطع حرکت منظم قطعه

Ad libitum	ad libi	میل نوازنده
A piacere		بالذت و میل خود
Senzatempo		بدون میزان و ضرب

۴- برای مراجعت به حرکت اول قطعه که در روی حال نوشته می شود

Tempo A tempo	باضرب
Tempo primo	بحرکت اول قطعه
La stesso tempo	همان حرکت

درس بیست وچهارم

حالات

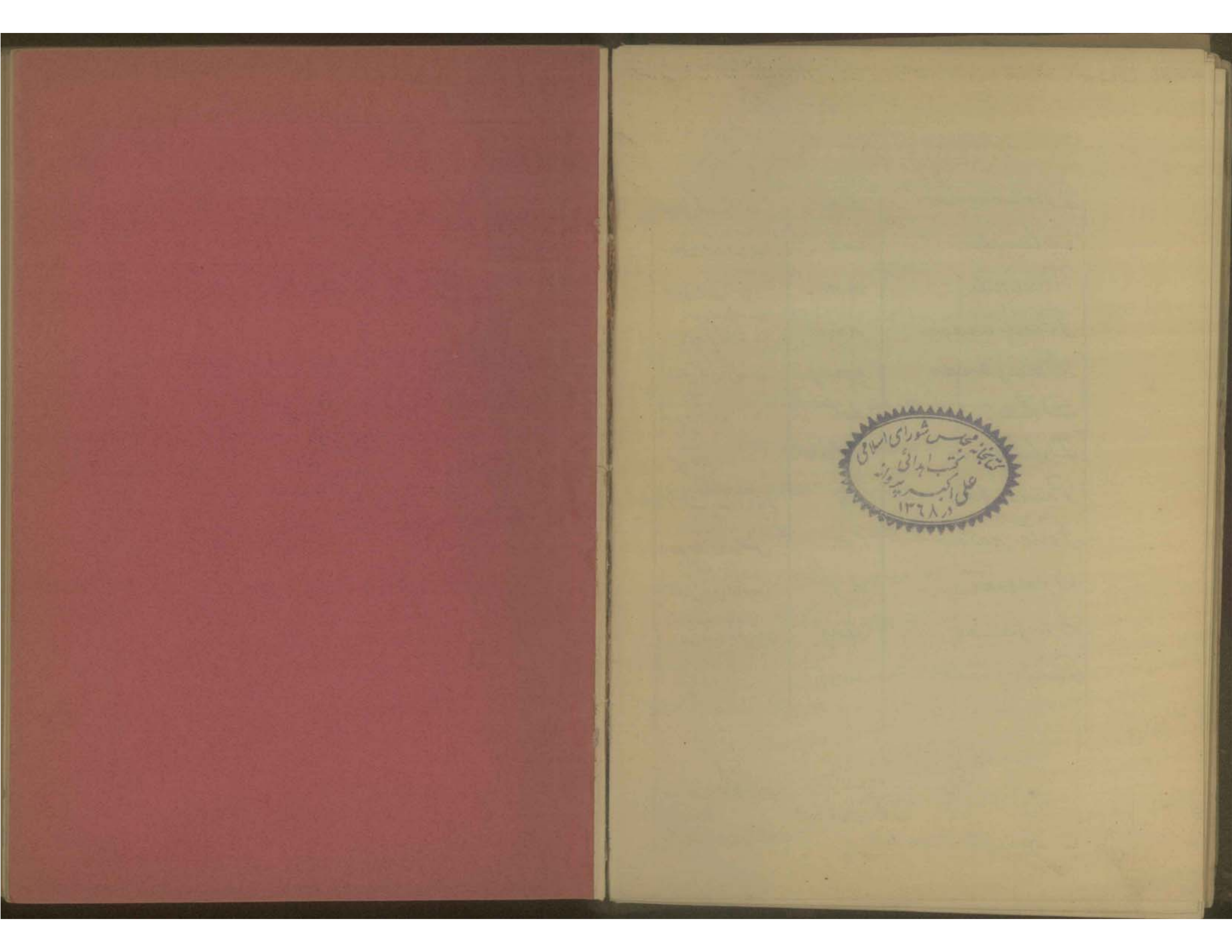
۲۷- حالت دادن بصدا عبارت از درجات ضعف و قوّت

است که بیک صدا می توان داد چنان که یک صدا را با حالات مختلف ذیل از نهایت ضعف تا نهایت قوت می توان نواخت.

	ppp	بی نهایت کم صدا
Pianissimo	pp	خیلی ضعیف و کم صدا
Piano	p	یواشـ - کم صدا
Mezzo piano	m p	نیمه یواش
Un poco piano	poco p	کمی یواش
Mezzo voce	mez. v	نیمه صدا
Sotto voce	sot. v	
Un poco forte	poco f	کمی قایم
Mezzo forte	m f	نیمه قایم
Forte	f	قایم
Fortissimo	ff	خیلی قایم
	fff	بی نهایت قوی
Crescendo	cresc	تدریج قوی کردن
Decrescendo	decresc	تدریج ضعیف نمودن

Diminuendo	dim	در حال کم کردن
Calando	cal	در حال دور کردن صدا
Morendo	mor	در حال مردن
Perd endosi	perd	در حال گم کردن
Smorzando	smorz	در حال خاموش شدن
Dolce	dol	ملایم و شیرین
Dolcissimo	dolciss	خیلی ملایم
Paino-forte	P. f.	یواش بعد فوراً قایم
Forte paino	f. P.	قایم بعد فوراً یواش
Sforzato	s. f.	ناگهان قوی ادا کردن
Sforzando	sforz	بدون مقدمه قوی زدن
Rinforzando	rinf.	بتدریج قوی کردن

انتهای جزء اول



آوازشناسی

نظری موسیقی ایرانی

جزء دوم

مخصوص دورهٔ اول و دوم متوسطه موسیقی

ساختهٔ

علینقی وزیری

آوازشناسی

۱- با آشنائی کامل بجزء اول نظری موسیقی - دانستیم که گام
عبارت از دوازده نیم پردهٔ متساوی است که الفبای صوتی موسیقی
بین المللی را تشکیل میدهد و بنابراین تمام ترکیبات موسیقی دنیای
متمدن امروز (آلمان - فرانسه - ایتالی - انگلیس - امریکا و غیره)
بوسیلهٔ این دوازده صداست که انتقال به هنگام های بم و زیل
داده می شود.

در مشرقِ امروز و ایام قدیم ایران و یونان بین این صداهای
نیم پرده یک صدای دیگری که در حدود ربع پرده است معمول
بوده که بتدریج به علل زیادی که ذکرش در اینجا مناسب نیست از
بین رفته و بعجالةً در بین مغربی ها با تأسفی که علماء موسیقی از
این پیش آمد دارند بیش از دوازده نیم پردهٔ متساوی اصوات
دیگری در گام موسیقی وجود ندارد در صورتی که بین
ملل مشرق خصوصاً ممالک اسلامی که تشکیل موسیقی آنان پس از
آمیزش و تماس با ایران بوجود آمده صداهائی در بین آن نیم پرده ها

نیز موجود است که در این مدّت متمادی طبیعت آنها را بدون
نقص محافظت نموده و امروز آنها را بنام ربع پرده می نامیم.
موجود بودن ربع پرده در طبیعت موسیقی یک ملتی مانند
آنست که دارای معادن و ثروت های طبیعی باشد...
اهمیّت این موضوع از اینجا معلوم است که در قرن اخیر در نزد
علماء موسیقی مخصوصاً در ممالکی که تمدن موسیقی آنان بر سایرین
برتری دارد؛ راجع به موسیقیِ ربع پرده تجسّس بسیار می شود
و حتی پیانو و ارگ باین طرز ساخته و تشکیل کواتور داده و عمل نیز
می نمایند، ولی از آنجائیکه بواسطهٔ معمول نمودن نیم پرده ها
چند قرن است که گوش آنها دیگر غیر از آن دوازده نیم پرده
صدای دیگری را نشنیده و تمرین نموده است برای آنها خیلی
مشکل و وحشی بنظر می آید؛ در صورتی که در مشرق برای گوش
اهالی کاملاً عادی و طبیعی است. و اینکه تصور میرود که غم انگیز
بودن موسیقی مشرق شاید مربوط باین ربع پرده هاست بکلی
اشتباه است بهترین دلیل آنست که در موسیقی اروپائی نیز موسیقی
غم انگیز در اپراها ترکیب می شود بدون آنکه از وجود ربع پرده
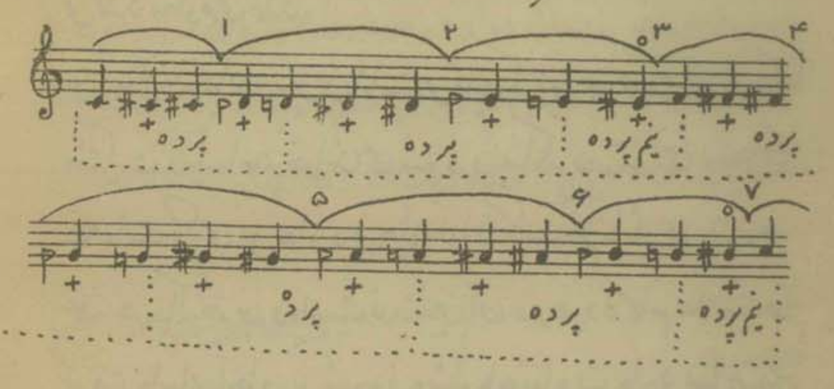
خبری داشته باشند پس غم انگیز بودن موسیقی مربوط
بطرز فواصل و سبک خاصی است که در ترکیب موسیقی عمل میشود.
عمل نمودن و مدرسه داشتن در موسیقی ربع پرده موجب
ترقی آن و در واقع باعث آن می شود که نور جدیدی از افق
مشرق راجع بتوسعهٔ موسیقی ظاهر شده دنیا را روشنائی بخشد.

(علامت ربع پرده)
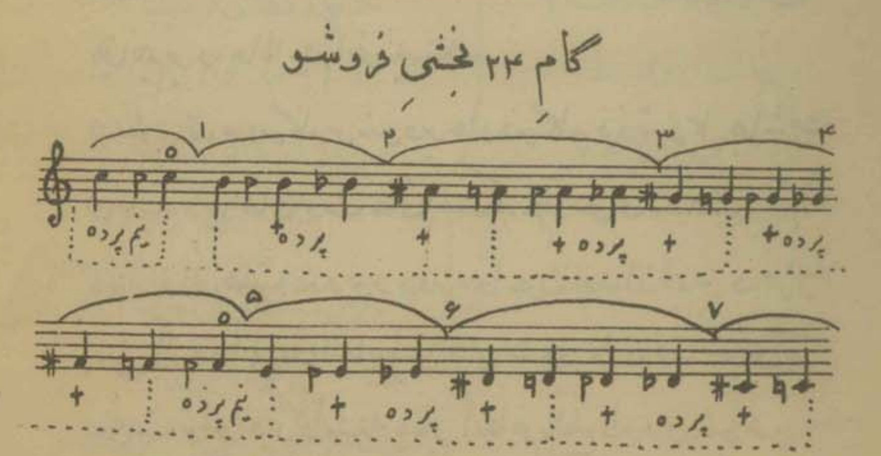
۲ـ این ربع پرده ها بوسیلهٔ دو علامت نشان داده میشود:
یکی کُرُن ـ Koron ـ (p) که مشتق از بمل و بمعنی
نصف آن است یعنی بین بکار و بمل را تعیین می نماید چنانکه
p si بین ♮ si و ♭ si قرار می گیرد.
دیگری سُری است (#) ـ Sori ـ که مشتق از دیز
و بمعنی نصف آنست یعنی صدای بین بکار و دیز را تعیین می نماید
چنانکه # fa بین ♮ fa و # fa قرار می گیرد. پس
چون علامت سُری از برشو هاست که مشتق از دیز و یکی ربع
پرده صدا را زیل می نماید وبعکس کُرُن از فروشو هاست
که مشتق از بمل و یکی ربع پرده صدا را بم می نماید

در صورتی که گام برشو و فروشو را با صدای ربع پرده
بنویسند از دو صورت ذیل خارج نمی شود :

گام ۲۴ بخشی برشو



گام ۲۴ بخشی فروشو



۱- خطوط نقطهٔ زیرین پرده و نیم پرده های دیاتنیک را تعیین می نماید

۲- خطوط اتصال بزیر محل ربع پرده های دیاتنیک را که اسم عوض می کنند معلوم می نماید.

۳- بعلاوه های زیرین ثابت می نماید که این ده نوت در هر دو گام مشترکست و یک اسم خوانده می شود و چنانکه در تئوری مفصل نموده ایم علامات ترکیبی بل ها و دیزهای بعد از کلید هم (در آنها) تأثیری ندارد.

۴- هر جا که نیم پرده است نوت بین آن در هر دو گام علامت بعلاوه نگرفته و اسامی آنها در برشو و فروشو با هم تفاوت دارد پس ربع پرده بین نیم پرده ها با اسم ثابتی نیستند.

۵ بطور عموم در گام برشو دیزها و در گام فروشو بل ها شرکت می نمایند و این همان نوت هائی است که هم آرمنی می شدند منتها در گام اروپائی هفت عدد بود و در اینجا چون بعد از نیم پرده حروف اصلی را گرفته ایم عدهٔ آنها پنج عدد می شود ولی وقتی شش یا هفت علامت ترکیبی دیز (یا بل) داشته باشیم آنها هم بالطبع وارد می شوند.

۶- علامت صفر (٥) در هر گام روی نوت های ربع پردهٔ هم

آرمنی واقع می شود که در گام برشو می # وسی # و در گام فروشو باسم فا ♭ ودو ♭ نامیده می شود و در بین ربع پرده ها فقط از این دو نوت می توان فهمید که آرمنی برشو است یا فروشو.

۷- در صورتیکه از خیال دوازده نیم پردهٔ اروپائی صرف نظر نمائیم یعنی بهمان طرز گام ۲۴ بخشی بخواهیم تقسیمات دیاتنیک ولی کرماتیک نمائیم دارای (۷) ربع پرده دیاتنیک و هفده ربع پرده کرماتیک خواهیم بود.

ولی اگر طرز تئوری اروپائی نیز مخلوط گردد این طور نتیجه می گیریم.

نوت های اصلی	۷
نیم پرده های کرماتیک (یا هم آرمنی)	۵
ربع پرده های مشترک (یا هم اسم)	۱۰
ربع پرده های کرماتیک (یا هم آرمنی)	۲
حاصل جمع =	۲۴

تبصره- دقت شود که پنج نیم پردهٔ کرماتیک علامت تشکیل نمیدهند

(مثلاً دو # عقیم است) در صورتیکه هفت نت اصلی تشکیل عامله میدهند باین ترتیب که هرکدام دو اولاد دارند که سری و کرن باشند.

مثلاً (ر) ر ۱۱ و ر ۴ عائله اوست و جائی که نیم پرده دیاتنیك واقع می شود نوت دوم نیم پرده یك اولاد بیشتر ندارد پس بدین ترتیب حساب می شود :

پنج نوت اصلی گام هرکدام دارای دو اولاد هستند که با خودشان عائله سه نفری است : که پانزده عدد می شود ۵×۳=۱۵

دو نوت اصلی دیگر که بعد از نیم پرده واقعند اند هرکدام یك اولاد دارند که عائله دو نفری است ۲×۲ = ۴

پنج نیم پرده کرماتیك هم که عقیم بودند اضافه می شوند ۵ = ۵+۰

جمع کل ۲۴

گام های ایرانی

۴- چون در کتاب دیگری بتفصیل روی موضوع گام های ایرانی گفتگو خواهد شد در اینجا باختصار کوشیده و یك هنگام را به یکصد و بیست جزء متساوی تقسیم می نمائیم و چون بطرز اروپائی

به دوازده نیم پرده متساوی قسمت شده است برای هر نیم پرده ده جزء و بنابراین ربع پرده ها جزء های پنج قسمتی هستند که اگر در لابراتوار تحقیقاتی لازم شود با گوش غیر مسلح تا حدود پنج جزء را در یك ربع پرده بخوبی می توان تشخیص داد.

۵ - حال اگر گامهای اروپائی را تجزیه نمائیم معمولاً فواصلشان از نیم پرده و پرده و پردهٔ افزوده تشکیل می شود که ده و بیست و سی جزئی می باشند چنانکه در گام کوچك اروپائی مشاهده میشود که گام از این سه قسم فاصله تشکیل گشته :

پرده افزوده
پرده
نیم پرده
۱۰ جزء
۲۰ جزء
۳۰ جزء

امّا وقتی گام های ایرانی را تجزیه نمائیم ممکن است دارای فواصل متصّلی باشد که از $\frac{\text{ربع پرده}}{\text{۵ جزء}} + \frac{\text{نیم پرده}}{\text{۱۰ جزء}} + \frac{\text{دوم نیم بزرگ}}{\text{۱۵ جزء}} + \frac{\text{دوم بزرگ}}{\text{۲۰ جزء}} + \frac{\text{دوم افزوده}}{\text{۳۰ جزء}}$ تشکیل گردد و مسلم است که در این جا وسائل کار

[illegible] ۲۵ جزء

درست دو برابر گشته و بنابراین تشکیل گام های مختلف زیادی می توان داد که یک لطف مخصوص موسیقی مشرق در تنوع انهاست

۶ ـ برای نوت نویسی آواز های ایرانی جزئی قواعدی که بتدریج معمول شده بیان می شود :

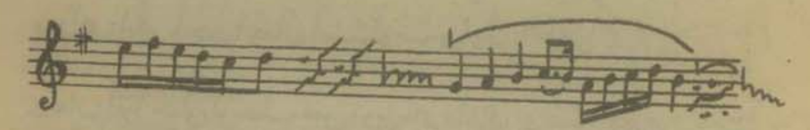
۱ـ آوازها چون ضرب ندارند با ضرب نوشتن آنها خطاست زیرا اکسان و قسمتِ قوی سرِ ضرب ها بکلّی آواز را از حال طبیعی خارج می نماید. از محسنات آواز هایکی اینست که تا حدی آزادی برای نوازنده هست که مطابق احساسات و فهم خود (مقدار سکوت، سرعت نوت ها ـ نقطه های توقّف و غیره را) اجرانماید، بنابراین خط میزان در کار نیست ولی در انتهای جمله ویا نیم جمله ها می توان خط فارقی گذاشت که بمنزلهٔ خط میزان است زیرا همان قواعدِ راجع بعلامات عرضی در اینجا نیز جاری است یعنی در جملهٔ که بین دو خط فارق واقع شده یکبار که نموده شد تا انتهای آن جمله حکومت دارد ودر جملهٔ بعد در صورت عدم لزوم بکار احتیاط یا تکرار آن علامت لازم است.

۲ ـ خط تکرار خط اتصالی است که روی یک رسم ملدی گذارده

وبرای انکه با خط اتصال اشتباه نشود اوّل یا اخر آنرا شکسته ( ) وعین آنرا خیلی کوچک پس از رسم ملدی نوشته در رو یا زیر آن علامت تکرار میزان گذاشته می شود وآن اینطور می فهمانند که همان قسمت که در زیر خط تکرار واقع شده باید تکرار گردد :

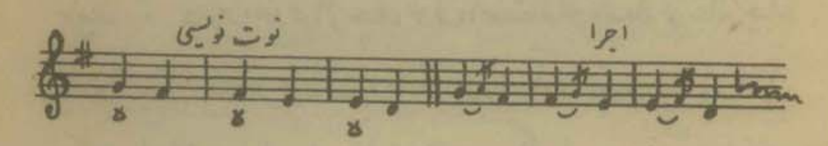
خط تکرار

۳ ـ گاهی احتیاج است که یک رسم ملدی را در ردیف پردهای گام، از درجهٔ بعد یا قبل، یک درجه زیرتر یا بمتر شروع نموده تکرار نمایند ؛ درین موقع اگر چند نوتی است که بوسیله دنبالهٔ چنگ یا دولا چنگ بهم مربوط شده اند بعد از آنها بطور ساده لفظ: (کمتر یا بیشتر) نوشته می شود . واگر یک رسمی است از هم پاشیده که باز بوسیلهٔ خط تکرار آن مقداری که باید در یک درجه کمتر یا بیشتر تکرار گردد، نموده شده وبجای علامت تکرار میزان کلمهٔ کمتر یا بیشتر نوشته می شود :

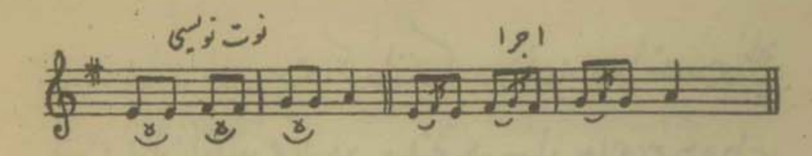


دگاهی نیز ممکن است مطلب را بوسیلهٔ خط فارق مجزا نموده مانند (8) هشت و خط منقطع که در روی ملدی یک هنگام زیرتر و در زیر آن هنگام بمتر را میرساند بوسیلهٔ اعداد دو ـ سه ـ و غیره همان مقدار که زیلتر یا بمتر باید تکرار گردد نموده شود .

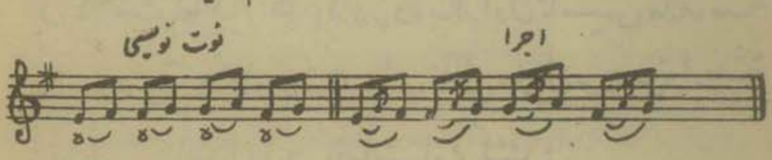
۴ـ علامت تکیه (ه) روی هر نوتی که گذاشته شد قبل از اجرای نوت دیگر باید بوسیلهٔ اشارهٔ انگشت بطور خفیف صدای زیلتر از نوت تکیه گرفته را نموده و باجرای نوت بعد پرداخت :



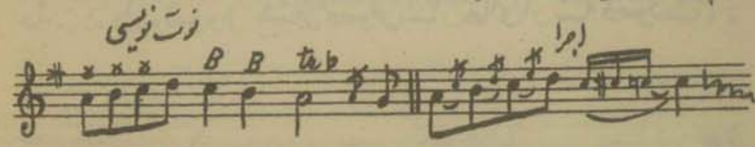
۵ـ اغلب وقتی نوت هایی در میان تکیه می گیرند علامت تکیه را بین دو نوت نیز می توان گذاشت در این صورت تکیه متعلق به نوت اول است



۶ـ اگر نوتِ اصلی بعد از نوتِ تکیه گرفته نوت زیلتر بلا فاصله آن باشد باید از روی نوت تکیه گرفته یک سوم زیلتر اشاره گردد :
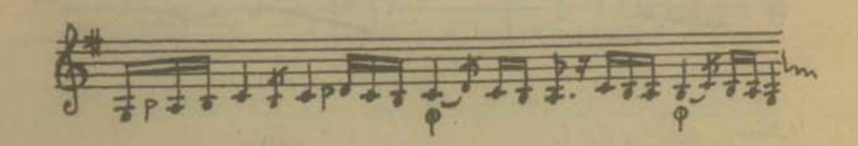


۷ـ علامت ناله والتماس (B) روی هر نوتی که گذاشته شد باید انگشت را در اول شروع در حدود نیم پرده بسمت زیر سُرانیده و درست بجای خود برگردانده آنوقت ارزش نوت را تمام کنید (این علامت بیشتر مخصوص سازهای آرشه و صوتست) :
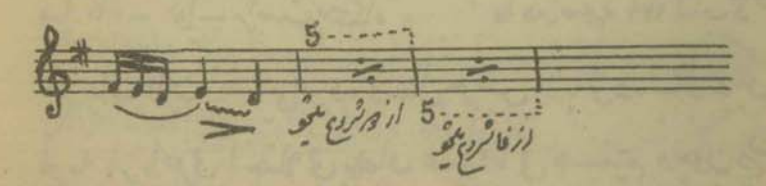


۸ـ در علامت نالهٔ خفیف (ه) سیم را با انگشت بیک طرف کشیده

و باز بجای خود بر می گرداند که در نتیجه صدا قدری زیرتر
شده بحالت اوّل بر می گردد و بیشتر در سازهای پرده دار
مضرابی یا کوکی (گیتار ...) بکار میرود در ویلن فقط روی -
زه های *re* و *sol* مورد استعمال دارد.
این علامت بجای (۵) که در ده ساله اول تأسیس مدرسه
عالی موسیقی در تمام نوشته های خطی معمول بوده برقرار میشود
زیرا طرز سابق با عدد پنج اشتباه می گشت :

۹- علامت ارتعاش سنگین (φ) روی هر نوتی گذاشته شود
(اغلب در قسمتهای نرم) مثل صدای پیرمرد که نصیحت میدهد باید ارتعاش سنگین
و شمرده داده شود (بیشتر مخصوص سازهای آرشه و صوت) :



۱۰- علامت اتصال تدریجی (~~~~) بین دو نوت منظور
آنست که نوت اوّل را بتدریج و آهستگی به نوت دوم متصل نمائیم :



۱۱- در آوازهای بی ضرب اغلب در انتهای جمله قبل از خط فارق کلمهٔ
rit یا *rall* گذاشته می شود و مانند قاعدهٔ کلی در جملهٔ
بعد یعنی پس از خط فارق باید *à tempo* نوشته شود
ولی چون حقیقةً فرقی در بین نیست احتیاجی بنوشتن آن نیست و
در بین جمله ها نیز تا هر جا که خط منقطع پهلوی *rit* یا امثال آن را
نشان میدهد حکومت می نماید و پس از آن باز باصل خود رجوع میکند.

احتیاجی بنوشتن *à tempo* نیست

آوازها

۷ـ معروفست که موسیقی امروز ایران عبارت از هفت دستگاه
است : ماهور ـ شور ـ چهارگاه ـ هایون ـ
سه گاه ـ نوا ـ راست پنجگاه . ما در صفحهٔ ۱۲۹ کتاب دستور
تار چاپ برلین تقسیمی نموده و حال هم پس از پانزده سال دیگر
تجربه باز با جزئی اختلافی بهمان عقیده باقی هستیم و چون در این
جزء بتفصیل نمی پردازیم با تعریف ذیل مطلب را کوتاه می نمائیم :
۸ ـ دستگاه باوازی باید اطلاق شود که طرز بستن درجات
گام آن و فواصل جزء آن شباهت بگام دیگر نداشته باشد
مثل اینکه وقتی دستگاه ماهور می گوئیم منظور نشان دادن
کلیهٔ ملدی های مختلفی است که از گام بزرگ تشکیل می گردد .
واگر راست پنجگاه هم همان گام و فواصل را داشته باشد آنرا
نباید دستگاه بخوانیم .
۹ـ در هر دستگاه دو نوع آواز اصلی و فرعی می توان داشت :
اصلی آوازیست که در همان گام است منتها از نوت دیگر غیر از
تنیک شروع می شود و یا بنوت های دیگر گام اهمیت داده میشود

مثل داد ـ اوج ـ بایجانی و غیره که از دستگاه های دیگر قرض
شده و بعنوان ملودی بان رفته و باید حتماً بوسیلهٔ فرودهائی
مراجعت به دستگاه پایه نماید مثل دلکش ـ موالیان و غیره
+ [illegible] فرعی آوازها است
ما عجالةً از دستگاه شور گرفته یکی یکی را شناخته جلو میرویم :
۱۰ ـ گام شور ـ این گام دارای دو دانگ نامساوی است و فواصل
آن باید حتماً بترتیب ذیل باشند :

۱۵ جزء ـ ۱۵ جزء ـ ۳۰ جزء ـ ۳۰ جزء ـ ۱۰ ـ ۳۰ ـ ۳۰
دوم نیم بزرگ ـ دوم نیم بزرگ ـ دوم بزرگ ـ دوم بزرگ ـ دوم کوچک ـ دوم بزرگ ـ دوم بزرگ
دانگ اول ـ دانگ دوم

مشاهده می شود : ۱ـ دانگ اوّل مساوی بدانگ دوم نیست
۲ـ فاصلهٔ بین دو دانگ بزرگ است .
۳ـ دو فاصله ۱۵ جزئی که در اوّل گام
واقعند شخصیّت گام شور را تعیین می نماید
یعنی دانگ اوّل باید شور را معلوم نماید .

سلسلهٔ دیزها و کرن ها

۱۱ـ درصورتیکه گام دوی بزرگ را مأخذ بگیریم و یک سوم بزرگ بالاتر از تنیک (روی می) یک گام شور به بندیم اولین دیز (فا #) بوجود می آید ـ مطابق قاعدهٔ مدگردی به پنجم بروشو در سلسلهٔ پنجم ها که مدگردی نمائیم کلیه سلسلهٔ دیزها بهمان ترتیب دیزها یکی پس از دیگری بدست میاید :
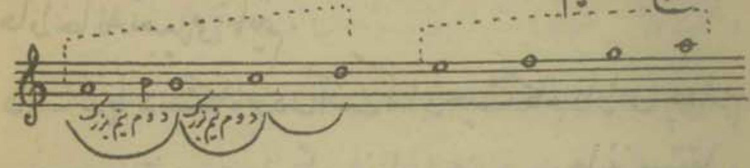
دانگ اول — دانگ دوم

دوم نیم بزرگ — دوم نیم بزرگ — دوم بزرگ

پس اولین دیزی که بوجود آمده فا # است واگر مدگردی به شور پنجم بروشو (سی) نمائیم دومین دیز دو # است ولی فا # نوز دیز می شود بشکلی که همیشه یک دیز بثبت در سلام کلید نخواهد بود وانهم آخری است و بهمان ترتیب (فا ـ دو ـ سل ـ ر ـ لا ـ می ـ سی) ـ دیزها را استخراج می نمائیم :

شور می — شور سی — شور فا #

۱۲ـ حال برای یافتن کرن ها از تنیک گام دوی بزرگ یک سوم کوچک پائین آمده لا را تنیک گام شور گرفته اولین کرن را (سی P) استخراج می نمائیم :



و بهمان ترتیب اگر پشت سر هم مدگردی به پنجم های تحتانی نمائیم کلیه کرن ها به شرکت بمل ها استخراج می شود :

شور لا — شور ر — شور سل

۱۳ـ در موسیقی ایران اگر گام را بان معنی که امروزه در موسیقی اروپائی مشاهده می شود وارد نمائیم باید بدانیم که اغلب یکدانگ یا یک پنجم از آن مورد استفاده و عمل خود دستگاه است (در قدیم ذوالاربع و ذوالخمس میگفته اند) وآن هم غالباً دانگ اولست چنانکه در شور هم بطور حقیقی دانگ اول مورد عمل است واگر وارد دانگ دوم شویم با آوازهای فرعی است یا اینکه مدگردی به شور پنجم فروشو (شور زیر نمایان) نموده ایم .

۱۴- آواز های ایران را به سه قسمت متمایز می توان ترتیب نمود : دستگاه - نغمه - گوشه - و اگر موسیقی ایران را مملکتی فرض کنیم دستگاه را ولایت و نغمات را شهر و گوشه ها را خانه تعبیر می نمائیم.

۱۵- شرط دستگاه بودن آنست که از حیث گام دارای چهارم و پنجم درست بوده و ضمناً در فواصل بین نت هایش مستقل باشد یعنی شباهت بگام دیگری نداشته باشد. این نوع را دستگاه می توان گفت زیرا قابل اینست که دارای نغمات و گوشه های مختلف باشد. مانند دستگاه های شور - ماهور - چهارگاه - همایون - سه گاه وغیره.

۱۶- نغمه - چنانکه نمودیم نغمه را می توان بمنزلهٔ شهری از ولایتی تصور نمود همانطور که مشهد - سبزوار - تربت - وغیره ... شهر های ایالت خراسان و در هریك از آنها از رنگ اجتماعی و عادات کلّی ایالت خراسان می توان یافت، در دستگاه شور هم از نغمات ابوعطا. دشتی. بیات ترك وغیره رنگ کلی و لهجهٔ مخصوص شور را می توان استنباط نمود. پس نغمات را اعضای

مهم دستگاه دانسته و اگر چه برای آنها گام مخصوص دیگری نمی توان قائل شد ولی از طرفی هم گام دستگاه مادر خود در اشکالی بواسطهٔ اختیار نوت شاهد - متغیّر - وایست تغییر میدهند که بکلی دانك ها عوض شده و شناختن آن مشکل می گردد. نغمات می توانند دارای گوشه های متعدّد باشند چنانکه گیلکی - کُردبیات - دوبیتی از گوشه های نغمهٔ دشتی است و حجاز گوشهٔ نغمهٔ ابوعطا و قیلی و قطار گوشه های بیات ترکند.

۱۷- گوشه - گوشه عبارت از آهنگی است که در فاصلهٔ یك دانك یا یك پنجم ادا شود - عموماً از چند نوت تجاوز نمی کند و در این چند نوت تغیراتی داده نمیشود - بنابراین گامی برای آن تشخیص نمی توان داد و گوشه ها دارای تقسیمات جزء و اجزاء دیگری نخواهند بود آنچه بنظر میرسد نوت شاهد وایست را برای آنها می توان قائل شد.

۱۸- در این سه نوعی که برای آواز ها تشخیص داده شده در دو نوع اخیر آن (نغمه - گوشه) طرز گام شناسی مغربی را (که در گام و تن نوت های تنیك و نمایان برجسته و روش

خیلی واضح و مسلّطی دادند) از نظر ملدی و آدمنی نمیتوان
قائل شد ولی در عوض با سه نوتِ مهمِ دیگر که بعنوان نوت
شاهد - متغیّر - وایست نامیده می شوند سروکار داریم که
بنابراین در ملدی و آدمنی رول مهمی دادند.

۱۹ - نوت شاهد - *Câhed* - نوتی است که در نغمات
و گوشه ها بیش از همهٔ نوت ها بصدا آمده و در واقع محورِ آن
آهنگ است چنانکه اگر یک تصنیف یا یک رنگِ معروف راجع بنغمهٔ
را تجزیه نمائیم خواهیم دید که نوت شاهد آن چندین بار
بیش از سائر نوت ها بصدا آمده و گاهی در آهنگهای عامیانه
تکرار نوت شاهد کسل کننده است مانند بیات ترک (یکی از
نغمات شور) که درجهٔ سوم گام شور نوت شاهد آنست و تا
مدّتی که در بیات ترک هستیم آن نوت چندین بار بیش از سائر
نوت ها بصدا می آید یعنی وقتی شماره نمائیم خواهیم دید که
در مدّت یک پیش درآمد و یا آواز اگر مجموع نوت ها بهزار
شماره می رسد شاید دویست یا ۲۵۰ بار آن فقط نوت
شاهد است که تکرار شده در صورتی که نوت تنیک و زیر نمایان

که در شور مهمتر از اوست شاید هرکدام ۵۰ - ۱۵۰ بار بیش
تکرار نگشته اند.

۲۰ - اکنون در این جا نتیجهٔ قطعی تجزیه دو سطر آوازِ (۱۱۷
دستور ویلن و مقدمهٔ تصنیف بیاتِ ترک را (۱۲۱ دستور ویلن)
میدهیم تا اینکه محور بودنِ نوت شاهد و نسبت سائر نوت ها
با آن معلوم گردد: مجموع نوتهای دو سطر آواز قطعهٔ ۱۱۷ دستور
ویلن: ۵۹

۱ - نوت شاهد بصدا آمده ۱۷ بار	۱۷:۵۹
۲ - نوت زیر شاهد (روتنیک شور)	۱۲:۵۹
۳ - نوت روشاهد (لا زیر نمایان شور)	۱۰:۵۹
۴ - نوت تنیک شور	۷:۵۹
۵ - نوت ایست یا پنجم شاهد (زیر تنیک شور)	۶:۵۹
۶ - نمایان شور	۳:۵۹
۷ - نوت چهارم ترک با (ششم شور دوّمیم)	۴:۵۹

از تجزیهٔ فوق این طور استنباط می شود که نوتِ شاهد و بعد زیر
شاهد و روشاهد مهمتر از همه و بنابراین محور بودنِ شاهد

کاملاً ثابت است حال تجزیهٔ دیگری را به بینیم :

۲۱ـ مجموع نوت های مقدمهٔ تصنیفِ ۱۲۱ دستور ملی ۵۷

۱ـ نوت شاهد	۱۷:۵۷
۲ـ نوت رو شاهد (لا زیر نمایان شور)	۱۴:۵۷
۳ـ نوت زیر شاهد (فا # رو تنیك شور)	۱۱:۵۷
۴ـ تنیك شور	۶:۵۷
۵ـ نمایان شور	۵:۵۷
۶ـ نوت ایست (زیر تنیك شور)	۳:۵۷
۷ـ نوت چهارم تُول تا ششم شور تغییر یافته	۱:۵۷

در اینجا نیز محور بودنِ نوتِ شاهد ثابت است و پس از آن درجهٔ اهمیتِ هر نوت از تعدادِ تکرارِ آن پیداست.

۲۲ـ نوت متغیر *Motaqayyer* ـ نوتی است که برای بیان احساساتی تأثر انگیز یا بشاش از صورت طبیعی خود موقتاً ـ تغییر می نماید (بطور غالب در حدود یکی دو ربع پرده) یعنی دوم بزرگ را دوم نیم بزرگ نموده وممکن است دوم کوچك را نیم ـ کوچك ویا بالعکس نیم افزوده نماید.

بهترین نمونهٔ آن در گام شور نوت پنجم است که در دشتی نوت متغیر می گردد ومکرر در مکرر یك ربع پرده پائین وبالا میرود اما نوت های دیگری نیز در اثر مدگردی تغییر می نمایند ولی آنها را نوت متغیر نمی توان نامید وبرای تشخیص این موضوع قدری تجربه لازم است که در طی تحصیل بدست میاید.

۲۳ـ نوت ایست ـ *ist* ـ نوتی است که عموماً غیر از تنیكِ اصلی دستگاه است که در نغمات وگوشه ها برای نیم فرود وتوقف موقتی بکار میرود چنانکه در گام شور پردهٔ دوم آن در نغمهٔ ابوعطا نوت ایست و در تول زیر تنیك آن نوت ایست میشود.

۲۴ـ دستگاه ـ *Dastgâh* ـ باآنکه اعم است ومجموع نغمات وگوشه ها وگام کلی در تحت این عنوان جمع گشته اند باز آنچه بعنوان درآمد های بی ضرب وکلیهٔ جمله های شروع ضربی یا غیر ضربی مخصوصاً آهنك هائی که در دانكِ اول زده می شود ونوت ایست آنها تنیك است بنام مخصوص آن دستگاه نامیده می شود وسه قسم نوتی که بعنوان شاهد ـ متغیر ـ

وابست معرفی شد غالباً مخصوص نغمات وگوشه هاست که برجسته
می شوند. چنانکه در آهنگهای خودِ دستگاه نوت شاهد همان
تنیك است که بوظیفهٔ خود عمل می نماید بنابراین عنوان شاهد
بآن اطلاق نمیشود. اینك هریك از دستگاه های
معمول را گرفته آنرا تجزیه نموده معرفی می نمائیم و در آخر این
جزو شرحی مختصر از تأثیرات روحی هر آوازی بیان خواهد شد
که در واقع شمهٔ از زیباشناسی آوازهای ایرانی توضیح میشود.

۲۵- دستگاه شور آوازی است که با ذوق مشرقیها موافق و سهل
وپسندِ عمومی است زیرا فواصلِ پرده های آن خیلی با هم فرق
ندارند و باصطلاحِ قدیم از ملایماتِ درجهٔ اوّلست واغلب نغمات
بکوطوائف وایلات در زمینهٔ این دستگاه است وبامراجعه به
مواد ۱۰- ۱۱- ۱۲- ذیلاً گام آن را دقّت نمائید.

گام شور بطرز بر شو

۲۶- در گام های دستگاه ها و نغمات، دو قسم گام
تشخیص می شود: فروشو و بر شو - فروشو را بآنهائی گوئیم
که پس از تنیك اهمیّت زیر نمایان در آنها بیش از نمایان و سائر
نوت هاست مثل شور و همایون و غیره. بر شو بآنهائی
گوئیم که پس از تنیك اهمیّت نمایان بیش از سائرین است مثل ماهور
- چهارگاه وغیره و بنابراین در آهنگ این گام ها اوّلین اکوردی
که استخراج می شود شخصیّت گام را معلوم می نماید. اکنون برای
وضوح، گام شور را فروشو (۱) نوشته واهمیّت زیر نمایان را
که درجهٔ پنجم فروشو است نشان میدهیم:

گام شور بطرز فروشو

(۱) فورم اصلی گام های یونانِ قدیم که بنام دورین - *Dorien* - ضبط
است عین همان گام شور است با فرق اینکه در شور درجهٔ هفتم فروشو
یك ربع پرده کوچك شده است که شاید در قدیم هم این طور استعمال میشده

در این جا مشاهده می شود که درجهٔ پنجم لا ست که در طرز شور
زیر نمایان است   واگر اکردی بخواهیم روی تنیک این گام
به بندیم باید همانطور که در گام دو ی بزرگ از درجه اول
- سوم - و پنجم اختیار کرده ایم
در اینجا هم اختیار نمائیم - که این طور استخراج می شود :

۲۷- در اینجا مطالعهٔ دیگر آنست که اگر بین محسوس و تنیک گامهای
بر شور را طبیعتاً دوم کوچک میگیریم شاید بین محسوس و تنیک گامهای
فرو شور را طبیعتاً باید دوم نیم بزرگ بگوئیم تا طبیعت فرو شورِ گام
نمایان شود .   پس برای اینکه بدانیم گامی فرو شور است
از ملدی های آن، درجهٔ اهمیت زیر نمایان را تشخیص میدهیم
مخصوصاً از یک طرز رسم کوچک ملدی که در موقع فرود نشان
داده می شود شخصیت زیر نمایان خوب فهمیده می گردد.
آن رسم ملدی را بال کبوتر می نامند
واغلب در خاتمهٔ نغمات شور و
همایون می آید : ——

بال کبوتر
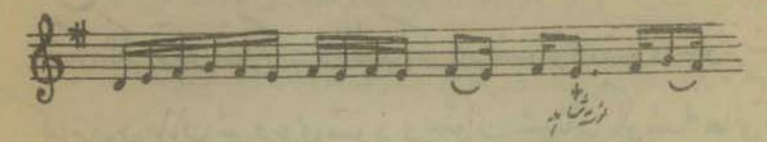
والکون باشتباه معرفی میشود زیرا یقیناً طبیعت تا بحال درست محفوظ داشته

دیگر آنکه نوت نمایان در شور ثابت نیست واغلب نوت متغیر
واقع می شود واین دلیلی بر عدم اهمیت آنست.
دیگر آنکه اولین مدگردی طبیعی که در شور می شود شور است
که از زیر نمایان شروع می شود وبعنوان شهناز یا گوشه های دیگر
می نامند واصولاً مدگردی های شور بزیر نمایان معمول است
و مدگردی به نمایان را اگر هم معمول بشود از تأثیر مدرسه
و موسیقی جدید ایران باید دانست والا سابقاً هیچ معمول نبوده.

۲۸ - اکنون برای اینکه مایهٔ خود دستگاه و نغمات وگوشه ها
در ذهن محل جای گیر گردد ، برای هر یک از آن ها یک ملدی
انگاره میدهیم که آنرا باید نواخته وسرایئده کاملاً در ذهن
بسپارید تا هر وقت نوائی از خارج بشنوید و بخواهید تشخیص
دهید که درجه تنیت و مایه ایست آنکه شنیده اید زمزمه
نموده وبالطبع وصل به ملدی انگاره خواهید نمود که پس از
ادای ملدی انگاره، تشخیص مایه واینکه در کدام دستگاه است
آسان می گردد (۱)

(۱) در ضمن تحصیل وحفظ نمودن ملدی های انگاره دستگاه شور اینها

ملدی انگارهٔ شور



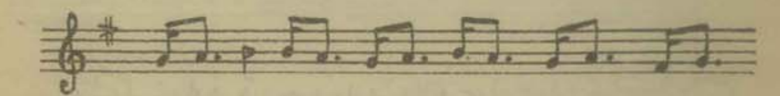
ملدی فوق انگاره ایست برای آهنگِ درآمدِ شور و خودِ شور بطورِ کلی، ولی گوشه هایِ شور هرکدام طرز و آهنگِ خاصی دارند که یا مستقلاً فرودِ بشور میاورند یا پس از انکه چند گوشه در هم گردش نمودند بالاخره فرودِ بشور آورده میشود.
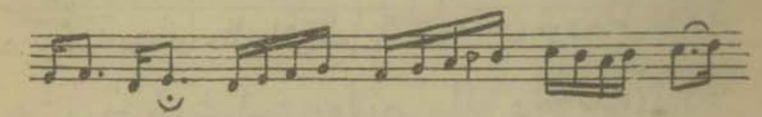
۲۹ – گوشه های شهناز – نغمه – قجر – گرایلی (در واقع یک نوع مدگردی به شورِ زیر نمایان است) هرکدام با ملدی وزن مخصوص در زمینهٔ اولین مدگردیِ طبیعیِ شور اجرا میشوند؛ در تمام این گوشه ها نوت پنجم شور ربع پرده بم شده و نوت شاهد زیر نمایان است (که تنیکِ شوریست که از زیر نمایان شروع

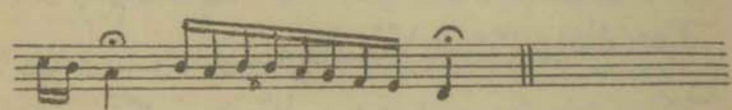
از روی دستور ولی ساخته این جانب باید با کمک معلم مورد مطالعه قرار داد.

میشود) و برای انکه مایهٔ شور از بین نرود بوسیلهٔ فرود بر آن وارد شده و در آنجا خاتمه میدهیم؛ چنانکه انگاره های ذیل معلوم می نماید:

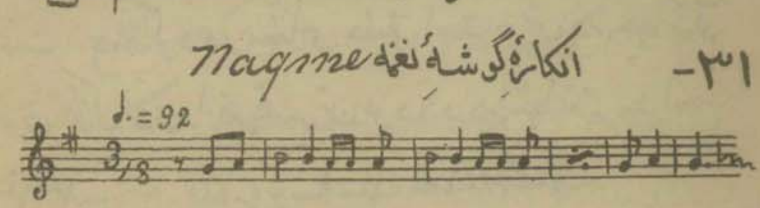
۳۰ – انگارهٔ گوشهٔ شهناز – Cahnâz



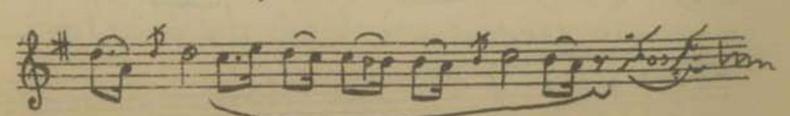




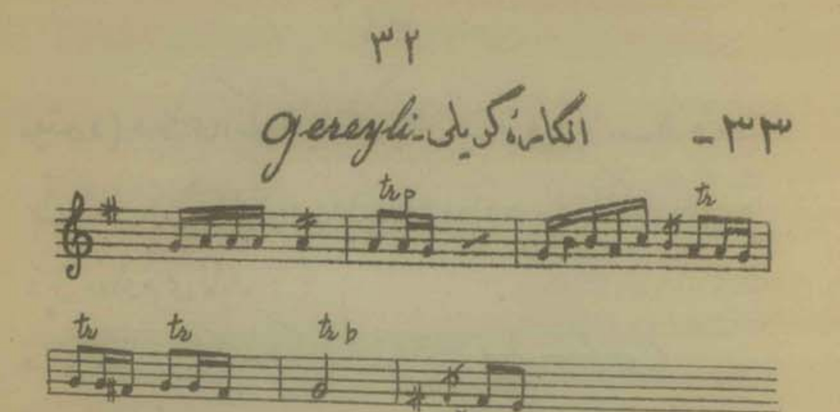
۳۱ – انگارهٔ گوشهٔ نغمه Nagme



۳۲ – انگارهٔ قجر – qajar

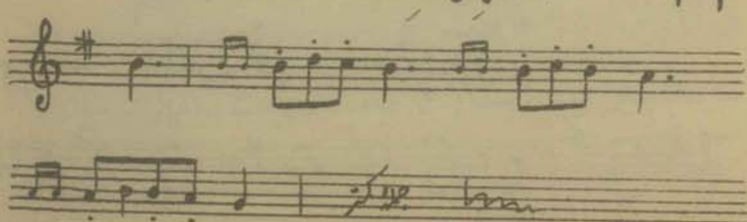


٣٣ - انگارهٔ گریلی Gerayli

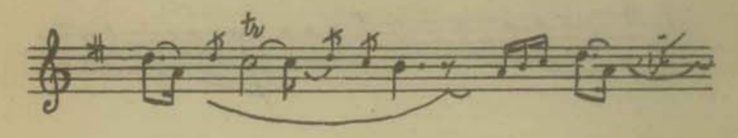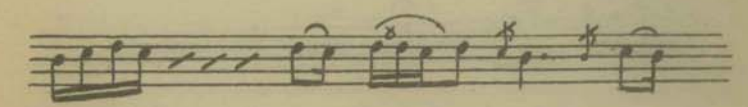


در چهار گوشهٔ فوق چون نوتِ پنجم ربع پرده بم گشته تا آخر هر گوشه بهمان حال باقی خواهد بود، این خود دلیل مدگردی به شورِ پنجم فروشواست. ولی در سلمک و ملا نیازی که ذیلاً ملاحظه می‌شود گوشه‌ها مستقل است، زیرا نمایان پنجم درست است و مدگردی بمعنای حقیقی است. پس در چهار گوشهٔ فوق الذکر، در واقع تغییر تن بوده و در اینها تغییر مد است.

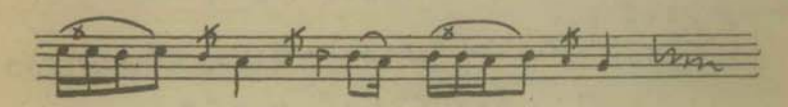
٣۴ - انگارهٔ گوشهٔ سلمک Salmak



٣۵ - انگارهٔ گوشهٔ ملا نیازی Mollá niázi







پس از این، چند تم دیگر می‌آیند که باز شخصیت دارند بطرزی که ملا نیازی از غنی‌ترین گوشه‌های شور است.

٣۶ - در گوشه‌های بزرگ - و غزال که باصطلاح خوانندگان اوج است - کاملاً همان شور است، منتها از هنگام بالاتر شروع شده و بتدریج پائین آمده وارد شورِ چهارمِ بم شو می‌شود چنانکه اغلب فرودها روی لا خاتمه می‌یابد.

ولی در آخر باید برای گم نکردن مایهٔ شورِ پایه - فرود را با لا آورد.

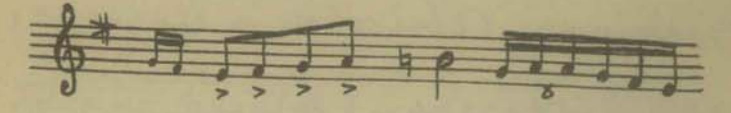
۳۷- انگارهٔ گوشهٔ بزرگ - Bozorg

درآمد فرودِ آن روی لا است و معمولاً بعد از بزرگ قجر شروع می شود زیرا تم قجر قبلاً در بزرگ خودنمائی می نماید.

۳۸- انگارهٔ گوشهٔ غزال - Qazâl

اوج و حضیض نیز گوشه ایست شبیه غزال و بهمین طرز.
در انتهای تمام این گوشه ها که در آنها پنجم شور ربع پرده بم شده است، فرودِ ذیل را می توان استعمال نمود:

۳۹- فرود برای ورود بشور پایه



غیر از این گوشه ها باز گوشه های دیگری در شور معمول است که از ذکر آنها در اینجا صرف نظر می نمائیم زیرا یا دارای شخصیتی نیستند یا اینکه مثل زهاب، حسینی و مسیحی در دستگاه دیگر مورد بحث خواهند بود.

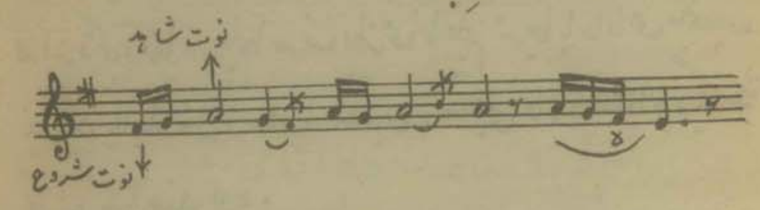
نغمات دستگاه شور

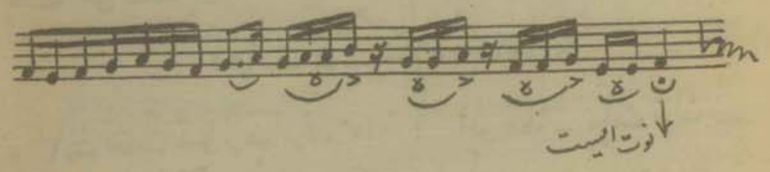
۴۰- نغمات شور عبارتند از: ابوعطا - بیات ترک - افشار - دشتی - که هرکدام را گوشه هائی است و بنابراین تا حدی مستقلند و بهمین دلیل بتدریج در موسیقی جدید ایران برای هرکدام پیش درآمد و تصنیف و رنگ اختصاصی معمول گشته است در صورتیکه برای گوشه های مذکور هنوز معمول نیست. اینک هریک را علیحده بشناسیم:

۴۱- ابوعطا - abuatâ

- درین نغمه درجهٔ چهارم شور نوت شاهد و درجهٔ دوم نوت شروع و ایست و توقف نامیده می شود. پنجم ثابت است یعنی در ابوعطا نوت متغیّر نیست.
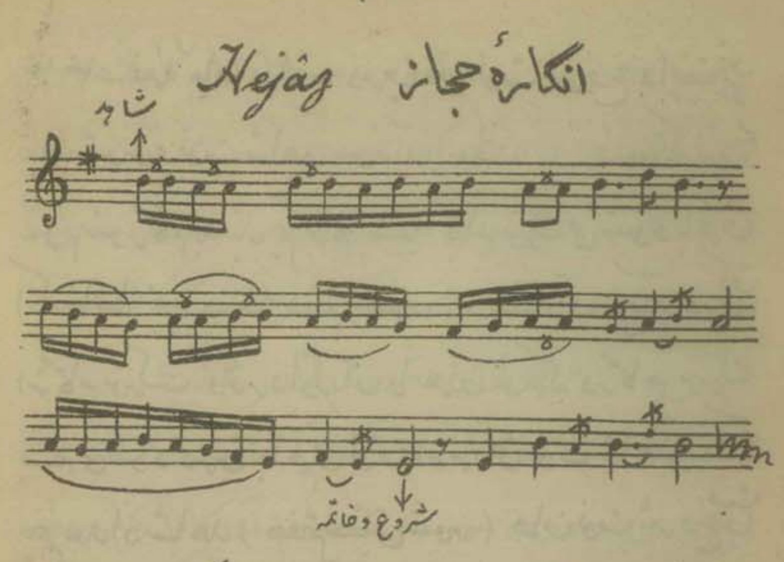
انگارهٔ ابوعطا Abuatâ





۴۲- گوشهٔ حجاز جزء لاینفک ابوعطاست و از همه بیشتر عربی است و معمولاً مناجات ها را بیشتر در گوشه های حجاز و شهناز می نمایند. در گوشهٔ حجاز تنیک شور نوت شروع و توقف - پنجم شور نوت شاهد است.

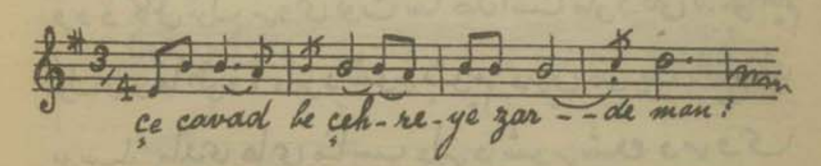
انگارهٔ حجاز Hejâz



۴۳- گوشهٔ چهارباغ

- در واقع دو رگه است زیرا همیشه شروع آن بطرز حجاز و فرود آن بطرز دشتی است از طرفی چون آهنگی است ضربی و با شعر نیز توام است شاید از شاخه های جدید است [پیوند خورده] زیرا یکی و اصیل بنظر نمی آید.

انگارهٔ چهارباغ - Çahârbâq



۴۴ـ نغمهٔ بیات ترک ـ درین نغمه نوتِ شروع و ایستِ زیر تنیکِ شور و نوتِ شاهد سومِ آن است. و چنانکه از روی سوم شور گام به بندیم کاملاً شبیه بگام بزرگ می شود با فرق اینکه فاصلهٔ بین درجهٔ هفتم (محسوس) و هشتم آن ربع پرده بزرگتر از گام بزرگست واکوردِ اولِ آن را همان طور که در گام بزرگ بسته می شود درین جا هم می توان از روی نوتِ شاهد بست که پنجم بعد از شاهد (هفتم حقیقی شور) همان نوتِ شروع و ایست است که زیر تنیک شور نامیده می شود.



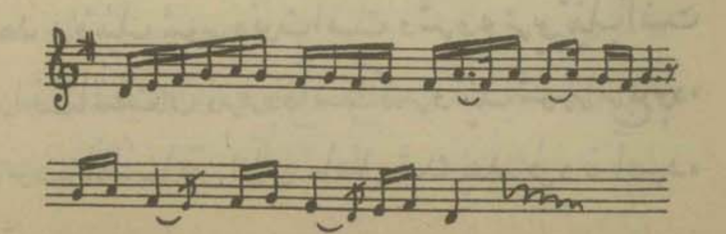
فرودِ کاملِ ترک روی نوتِ شاهد است، مگر وقتی که بخواهیم ترک را رها نموده واردِ شور بشویم، درین صورت بالطبع باید بوسیلهٔ ملدی هایِ مناسب وارد شور شده در روی تنیک فرود آوریم، فرودهایِ ناقصِ ترک روی نوتِ شروع

و ایست است. بنابراین استقلال ترک کاملاً معلوم است که می توان برای آن گام مخصوصی از روی نوت شاهد بسته واکوردِ روی تنیکِ آن خیلی مورد استفاده است و عملاً فقط تعلقِ آن بشور از اینجاست که از تشکیلاتِ گام اوست و طبیعتاً در خاتمهٔ کلی، وارد شور می توان شد:

دلیلِ دیگری بر استقلالش نیز آنست که اغلب مدگردی بماهور می توان نمود و درین مورد نوتِ شاهدِ آن کاملاً تنیک ماهور شده است. از گوشه هائیکه معمولاً در ترک میزنند می توان قطار را اصل و یکی دانست والاّ مثنوی وگوشه هایِ دیگر در سائر آوازها موردِ تکرار دارند.

اینک انگاره ها:

۴۵ـ انگارهٔ نغمهٔ ترک ـ Tork



- می ط - لا p - ر p) خواهد بود وگام افشاری که از می شروع نمائیم سلاح (فا # - دو # - سل # - ر #) راخواهد گرفت وعلت آن اینست که در گام، چهار مرتبه پردهٔ نیم بزرگ آمده است

۳- اینکه نوتِ شاهد (پنجم) ونوت ایست (سوم) ونوت تُنیک (اوّل) که نوتِ شروع وخاتمه است ونوتِ متغیّر (ششم) بکلّی متفاوتِ باشور ونغماتِ دیگرِ اواست واگراین گام را از می که تنیکِ شوراست شروع نمائیم باشور متفاوت خواهد بود.

۴- اینکه در گامِ افشار نیم پرده نیست و در گامِ شور یک نیم پرده است

۵- اینکه درین گام چهارم وپنجش درست است و هیچ کدام نوت متغیّر واقع نمی شوند وچون پنجم آن نوت شاهد است می توان آرمنیِ آنرا برشو فرض نمود.

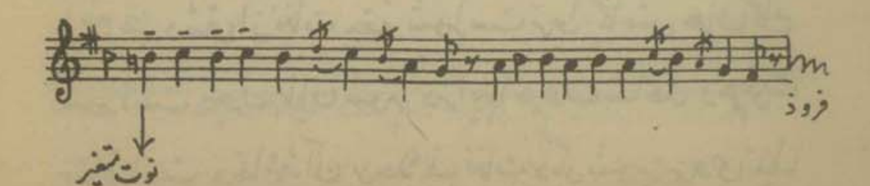
با نظریاتِ فوق افشار را می توان دستگاهِ مستقلی دانست درصورتیکه نوا که در عُرفِ عموم دستگاهِ مستقلی است کاملاً همان پرده های شوراست باتفاوت اینکه نوت شاهد چهارم می شود ویک مقدار گوشه ونغماتِ فرعی نیز در آن گنجانده شده که تمام آنهارا- نیز می توان در افشار گنجاند مانندِ رُهاب - مَسیحی - حُسینی

- نهیب - عراق - نُهفت - شکسته وغیره .

تبصره - نظریات فوق وتوسعه ودلائلِ آن چون مربوط بکتابی است که برای دورهٔ عالی ونوامیزیِ موسیقی نیز در دست است دراینجا فقط بتذکرِ آن اکتفا نموده وافشار را با همان سادگی که جزء ردیف است معرفی می نمائیم.

۴۹- انگارهٔ نغمهٔ افشار - Afcâr

۵۰ انگارهٔ جامه دران jâmedrân



نوت متغیّر در مواقعی عمل می نماید که گوشه هائی مثل جامه دران - بیات راجع - مویه - شکسته وغیره زده شود - در این مواقع نوت ششم ربع پرده بالاتر رفته و در فرود بافشار باز باصل خود رجوع می کند.

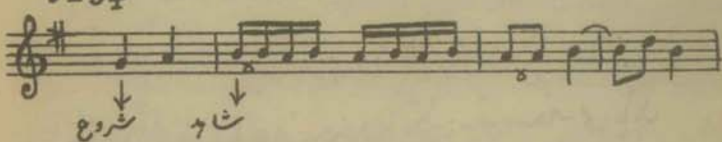
در اینجا بیش از این از افشار بحث نمی نمائیم ولی افشار همانطور که بیان شد خود دستگاهی علیحده است که قطعات ضربی و غیر ضربی بکر و اصیل با تعیّنِ مخصوص می تواند داشته باشد. در ردیفِ آوازِ آن، احساسات لطیفی را می توان بیان نمود؛ چنانکه این جانب قطعاتِ بسیار چه در ردیفِ آوازها برای ویلن و تار و دوره های مختلفِ متوسطه و عالی و چه قطعاتِ دراماتیک، سمفنیک از قبیلِ جدائی - گوشه نشین وغیره در این آواز ساخته ام که بعداً مطالعهٔ آنها تا حدی شخصیت افشار را معلوم خواهد نمود.

دشتی

۵۱ – دشتی از نغمات حقّهٔ شور است زیرا گامش همان گام شور است وچون نمایان شور در اینجا هم نوت شاهد و هم نوت متغیّر است وخاتمهٔ آن برخلافِ نغماتِ دیگرِ شور روی تنیک

شور است ازاین رو می توان گفت که دشتی شور را نیز در بر دارد زیرا برای رفتن از دشتی وگوشه های دیگرِ آن بخاتمهٔ شور هیچ احتیاجی به فرودِ مخصوص نیست یعنی طبیعتاً و براحتی وارد شور گشته خاتمه می یابد. نوت سوم شور را نیز می توان نوت شروع دشتی نامید ولی کلیّت ندارد ممکن است از نوت تنیک یا خود شاهد نیز دشتی را آغاز نمود.

۵۲ – انگارهٔ نغمهٔ دشتی *Dacti*



دوبیتی نیز از ترکیباتِ مایهٔ دشتی است چنانکه انگارهٔ آن نشان میدهد

۵۳ – انگارهٔ دوبیتی – *Dobeyti*

♩ = 50

modåmam del por åzar dide tar bi!

اما در گوشه های گیلکی - گبری - بیات کرد - دیگر نوت متغیر ندارد
واز مختصات آنها آنست که نوت شاهد تغییر نمیکند چنانکه انگاره های
زیرین می نماید :

۵۴- انگاره گیلکی - Gilaki

♩=50
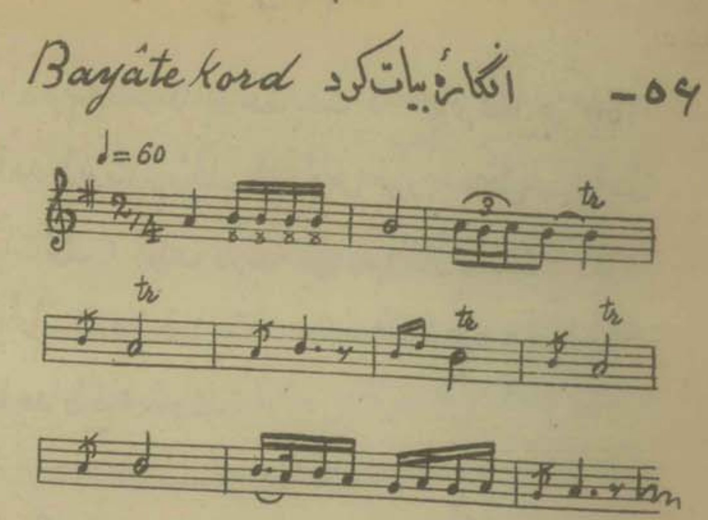
agar majnun dele curi-dei dâct

اشعار دیگرش با همین وزن انگاره توسعه می یابد

۵۵- انگاره گبری - Gabri

agar dar- dam yeki
budi çe bu-- di!

۵۶- انگاره بیات کرد Bayâte kord

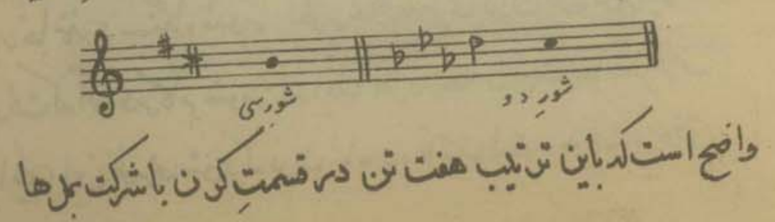


در انتهای سه قسمت اخیر طرز کلاسیک آنست که وقت فرود
کامل شور، نوت متغیر را تغییر نموده نشان بدهیم تا معلوم گردد
که این گوشه ها متعلق بدشتی هستند و خود استقلالی ندارند
برای مطالعه، گذشته از دستور ویلن و تار، نوت صفحات رسیتال
موزیکال وایولن و بسیاد ا زقطعاتی که برای دوره عالی ویلن
وتار ساخته ام اهمیت و شخصیت نغمه دشتی را معلوم می نماید.
در خاتمه دستگاه شور بطور خلاصه می توان این طور نتیجه -
گرفت که اگر در گام شور، از اول هر درجه را نوت شاهد فرض
نمائیم، این طور می شود که نوت شاهد تا تنید است خود شور، وقتی

درجهٔ دوم می شود، ابو عطا ست (در ابو عطا نیز ممکن است نوتِ شاهد را نوت رو تنیک شور فرض نمود) وقتی درجهٔ سوم است، بیات ترک، برای درجهٔ چهارم افشار و شهناز و هر وقت درجهٔ پنجم است دشتی است. درجهٔ ششم و هفتم بندرت نوت شاهد واقع می شوند.

تن شناسی شور

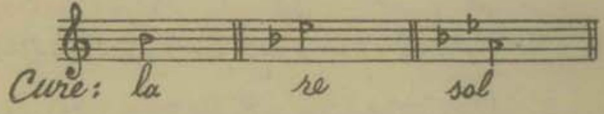
۵۷ - چنانکه در مادهٔ یازده و دوازده متذکر شدیم در دستگاه شور همیشه یک علامت ربع پرده بیشتر نیست و آنهم (چه در سلسلهٔ دیزها و چه در سلسلهٔ بل ها) همیشه آخری است و پیدا کردن تن از روی سلاح، باین ترتیب می شود که همان علامتِ ربع پرده یعنی علامتِ آخری را مأخذ گرفته یک دوم نیم پرده از آن پائین تر تنیک شور را می یابیم چنانکه اگر do سری باشد در شور سی و اگر کرن باشد در شورِ دو هستیم:

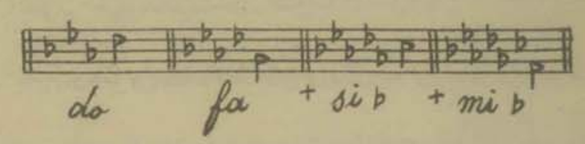


واضح است که باین ترتیب هفت تن در قسمتِ کرن باشرکت بل ها

و هفت تنِ دیگر در قسمتِ سری با شرکتِ دیزها بدست می آید ولی دو تن آخرِ ردهٔ کرن ها با دو تنِ آخرِ ردهٔ سری ها مشترک هستند یعنی دو تن بیشتر نیست که یکبار در کرن ها باسمی و در سری ها با اسم دیگر عرضه شده است و در حقیقت دوازده تن می شود چنانکه ذیلاً در تشکیل علامات ترکیبی آنها مشاهده می شود:

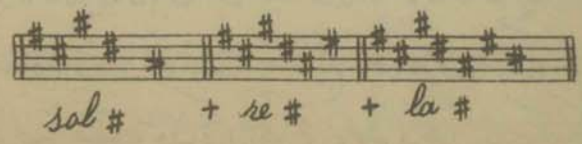
۵۸ - تنِ شور در ردهٔ کرن ها *Koronhâ*





۵۹ - تنِ شور در ردهٔ سری ها *Sorihâ*

Cure: mi   si   fa #   do #



۶۰ - نکات ذیل را در این دوره دقت نمائید :

۱- علامتی که ربع پرده را در سلاح پس از کلید نشان میدهد همیشه آخری است چه در کرن ها و چه در سری ها.

۲- نوت ما قبلِ علامت ربع پرده (در همان تنیت) تنیکِ شور است، پس می توان گفت که علاماتِ آخری (ربع پرده) در این تن شناسی عنوان نوت محسوس فرو شور را دارند زیرا گام را اگر فرو شو بنویسیم هفتم گام و محسوسِ فرو شو آن، همان علامت که در مادهٔ ۲۶ ذکر است و بطور ساده می توان گفت که علامت ربع در تنیتِ شور روتنیکِ شور محسوب می شود.

۳- اینکه در ردهٔ کرن ها قاعدهٔ مدگردی بنابر چهارم برشو (زیر نمایان یا پنجم فرو شو) و در ردهٔ سری ها قاعدهٔ مدگردی بنابر پنجم برشو (نمایان یا چهارم فروشو) است. که همان نوتِ متغیرِ عمومیِ شور می شود. ولی باید دانست که مدگردیِ طبعیِ شور در چهارم برشواست و ردهٔ سری ها را نیز با همان قاعدهٔ چهارم برشو می توان استخراج نمود باین طرز که از انتهای سری ها گرفته متصل باولِ کرن ها می نمائیم و همین قدر که بکرن ها رسیدیم مطابقِ روشِ همانها که چهارمِ برشواست پیش میرویم

یعنی از تنِ شورِ لادیز که آخرِ سلسلهٔ سری هاست (سی #) شروع میشود

la #. re #. sol #. do #. fa #. si. mi. la. re.

sol. do. fa. [si b. mi b.

۴- اینکه دوتای آخری کرن ها با سری ها مشترک است و با علامت بعلاوه (+) پهلوی چپ آنها ترسیم است و نیز در طرزِ حرکتِ چهارم برشو که فوقاً ترسیم شده نیز بعلاوه را در زیر آنها نموده‌ام.

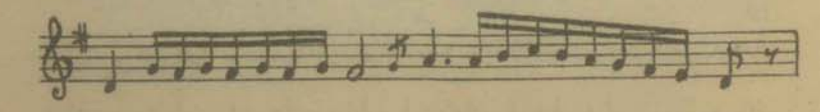
۵- اینکه مدگردی در ۱۲ نیم پردهٔ کرماتیک است زیرا با چهارم و پنجم درست مدگردی می شود، و اگر بخواهیم روی ربع پرده ها گام بسته شود یعنی طرزی اتخاذ نمائیم که ردهٔ مدگردی بطرز نکتهٔ سومِ مادهٔ ۶۰ ولی بعد از ۲۴ بار نوتِ مشترک برسیم باید با قاعدهٔ سومِ نیم بزرگ مدگردی نمود که در سه گاه نیز نشان داده می شود.

۶۱ - در یک نظر که بسلاح کلید کنیم می توانیم شور را تشخیص بدهیم ولی اگر بخواهیم یکی از نغماتِ شور را تشخیص دهیم مشکلست چون برای همه باستثنای افشار یکنوع سلاحت یعنی همیشه همان سلاح عمومی شور است که لابد باید از نگاهِ به جمله ها و یافتنِ نوتِ

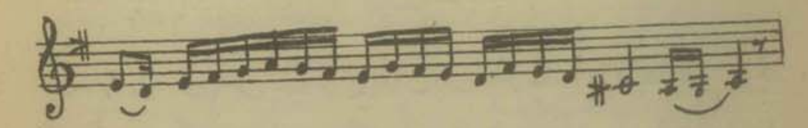
شاهد ونیم فرودها تشخیص داد واین کار نیز با تمرین های نظری وعملی که در واقع یک نوع تجربه ایست آسان می گردد و الا برای تشخیص از راه گوش بهترین راه حفظ نمودن انگاره ها و نواختن ردیف وحفظ نمودن آنست .
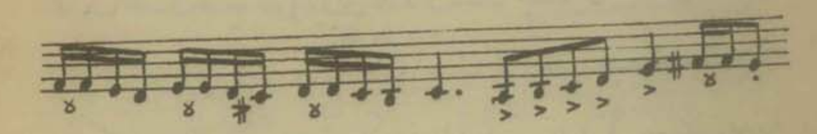
۶۲ — مدگردی بشور چهارم بر شور باندازهٔ طبیعی است که احتیاجی بانگاره دادن نیست چنانکه گوشهٔ شهناز خود انگارهٔ ایست ولی برای مدگردی به شور پنجم بر شور یعنی شوری دیگر که از روی نمایان شور بسته شود باید بوسیلهٔ یک ملدی انگارهٔ مناسبی بدست آورد بهترین ملدی انگاره در اینجا گوشهٔ رهاب است. اگرچه رهاب مسیحی وحسینی را برای شرح در نوا گذاشته ایم ولی در اینجا نیز می توان یک انگاره از رهاب و یک انگاره برای مدگردی بشور نمایان داده وفصل شور را ختم نمود :

۶۳ - انگارهٔ رهاب - Rohâb



۶۴ - بوسیلهٔ رهاب مدگردی بشور نمایان می شود





در مثال ۶۳ (گوشهٔ رهاب) نوتِ شاهد، رو تنیک ونوت شروع وایست، زیر تنیکِ شور است که بی شباهت با بوعطا نیست منتها روالِ ملدی متفاوت است. در سه گاه هم عین این قاعده جاری است یعنی نوتِ شاهد وایست مثل ابوعطا ورهاب است ولی روالِ ملدی غیر از هر دوی آنها ست.

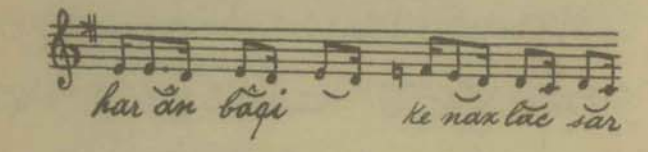
در مثالِ ۶۴ واردِ رهابی شدیم که باید در شورِ سی (نمایان می)

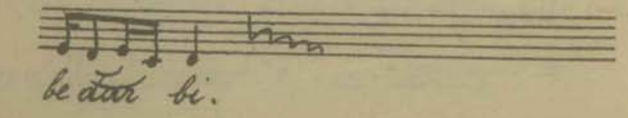
زده شود و در سطر دوم آنجاکه فادیز می شود کاملاً وارد
شور رسی شده ایم و این وسیلهٔ راحتی است برای مدگردی
بشورهای نمایان یا نیم بر شو.

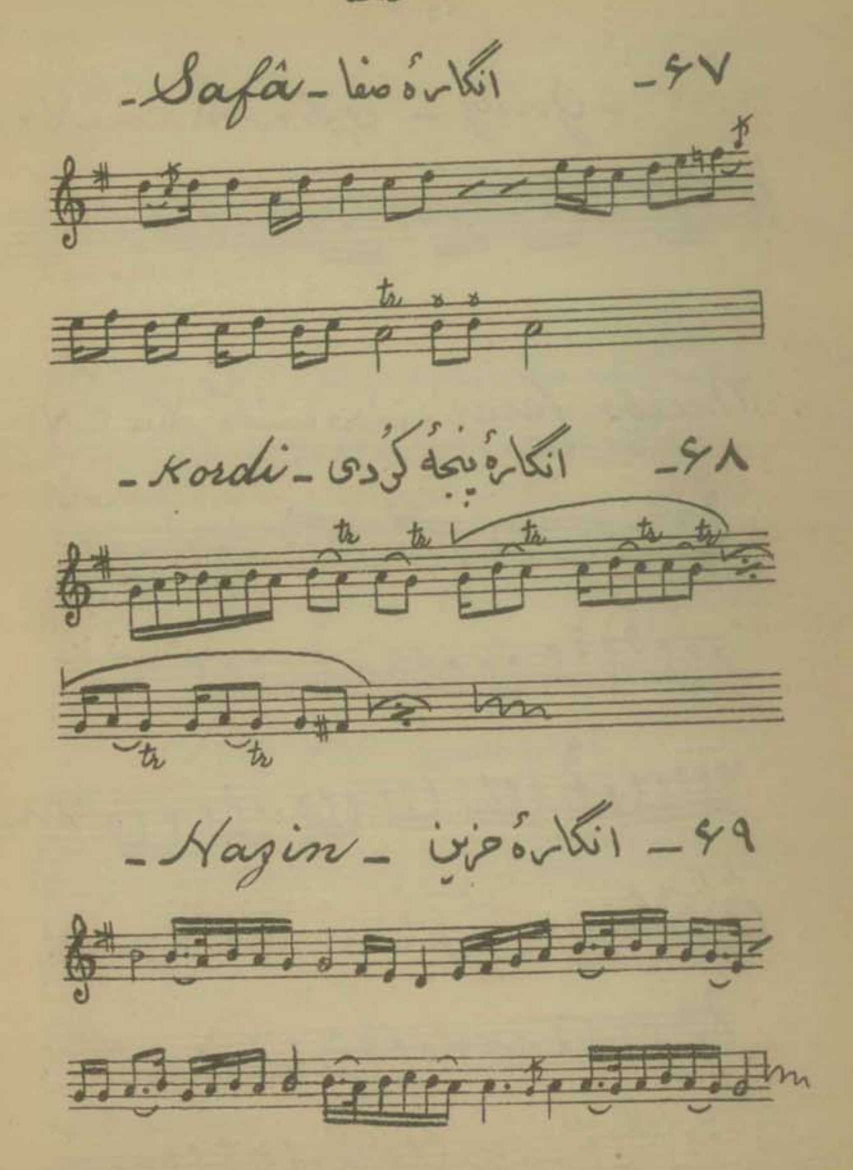
ضمیمهٔ شور

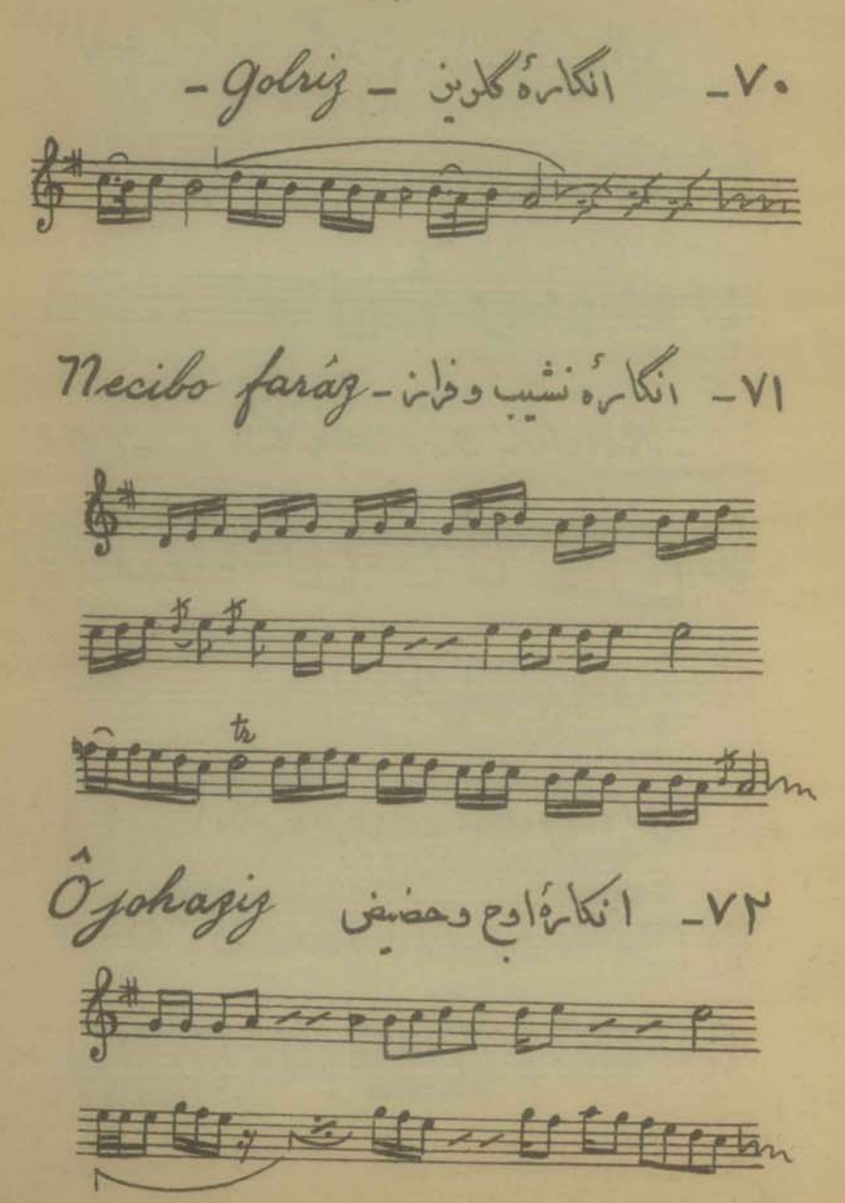
۶۵ - در ضمن شور و نغمات آن باز یک آوازهائی با اسامی
مختلف هست که بنا بقواعدی که ذکر شد چندان اصالتی ندارند
یعنی در همان زمینه ها آهنگهائیست که اغلب شبیه است بتمرین
وعملی که برای پیشرفت ساز باآواز باید نمود . اینک بعنوان ضمیمهٔ
شور از هرکدام آنها که نسبتهٔ مهمترند نمونهٔ داده می شود :

۶۶ - انگارهٔ دوبیتی درشور Dobeyti







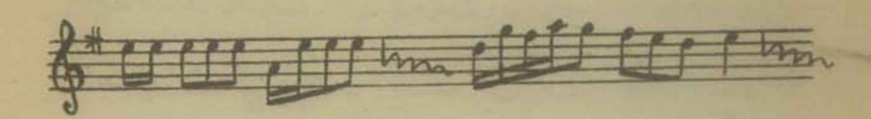


۷۰- انگارهٔ گلریز - golriz -

۷۱- انگارهٔ نشیب و فراز - Necibo faráz

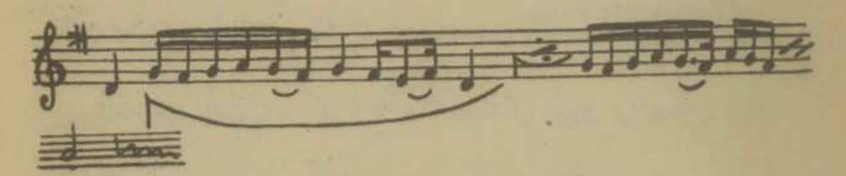
۷۲- انگارهٔ اوج و حضیض Ôjohaziz

۷۳- انگارهٔ بزرگ و کوچك - Bozorgo kuçek



در اغلب گوشه های شور، نوت پنجم ربع پرده بم شده است و در واقع گامی است مثل افشار که دو علامت ربع پرده می‌گیرد ولی کاملاً حس می شود که نوت اصلی نیست بدلیل اینکه دنبالهٔ هریك از اینها فرود (۴۹) اصلی شور را (که پنجم بحالت مستقیم است) می توان استعمال نمود.

۷۴ - انگارهٔ حسینی Hoseyni



حسینی نیز مانند دهابت، نوتِ شاهد و ایست بهمان طرز است

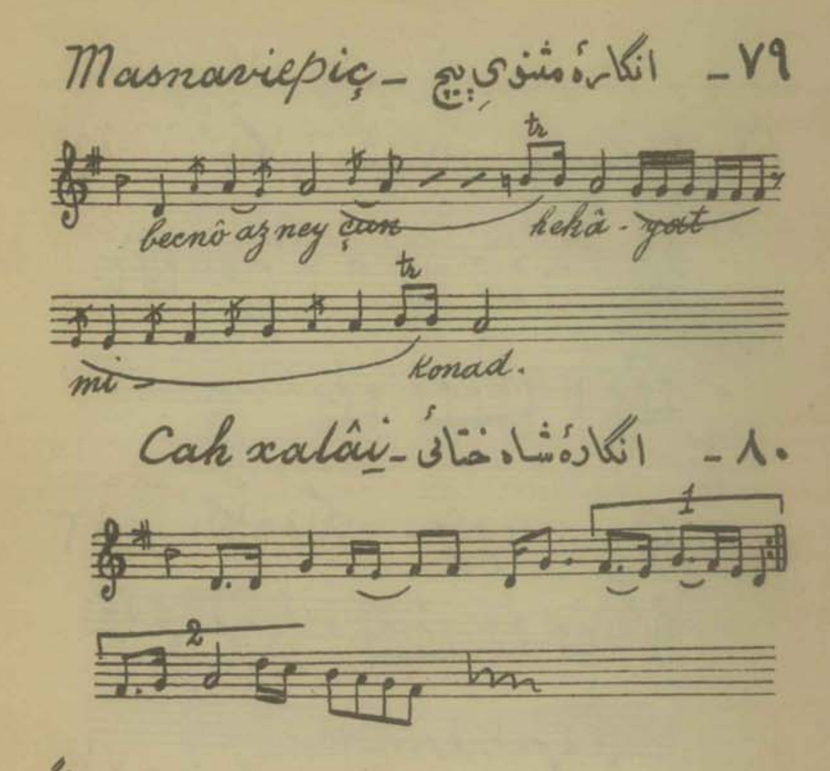
۷۵- در ابوعطا دو گوشه باسم سَیَخی - sayaxi - و سَملی - samli - معمول است ولی شخصیتی ندارند در بیات

تول نیز دوگاه - Dogâh - و روح الارواح - Ruhol'arvâh - و مهدی ضرابی - Mehdi Zarrâbi - است؛ نسبتاً این آخری اصالتش بیشتر است و در واقع بین قطار و ترکست :

۷۶ - انگارهٔ مهدی ضرابی Mehdi Zarrâbi

۷۷ - در افشار نیز گوشه های نهیب - Nehib - قرائی - qarâi - مثنوی پیچ - Masnavie piç - شاه ختائی - Câh xatâi - که ذیلاً ملاحظه می شود

۷۸ - انگارهٔ قرائی qarâi



شاه ختائی نیز یک طرز مثنوی خوانی است زیرا سیلاب ها عملاً با طرز مثنوی خوانی مطابق است.

۸۱ - در دشتی نیز گوشه های ذیل معمول است : بیدگانی - Bidagani - چوپانی Çupani - غم انگیز - qamangiz - ساربخ - Sâranj - کوچه باغی - Kuçe bâqi - و در کُردبیات آذربایجانی

- Âzar bây jâni

۸۲ - انگارهٔ دشتستانی - Dastestâni

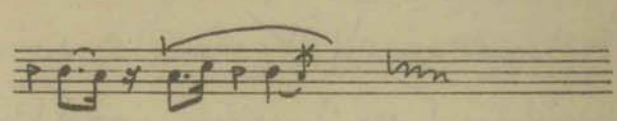
۸۳ - انگارهٔ غم‌انگیز - qamangiz

۸۴ - انگارهٔ سارنج - Sâranj

بعد از این گیلکی ها
می آید

۸۵ - انگارهٔ کوچه باغی Kuçe bâqi

۸۶ - انگارهٔ آذربایجانی - Âzarbâyjâni



البته باز هم گوشه های دیگری در شور هست و می تواند روز بروز
خلق شود زیرا با این ترتیب همین قدر که یک گوشه می تواند دارای
شخصیت ذهنی یا ملدی متفاوتی باشد، می تواند احراز نامی برای
خود نماید. اما خوشبختانه تعلیم نوت و مدرسه ذوقها را

لطیف تر نموده و دیگر موسیقی دانها قانع و خوشحال از ترکیب
آهنگ های خصوصی با نامهای برجسته نخواهند بود وچون
ساخته هر کسی باسم خود او ضبط می گردد امیداست که موضوع
آنکه گوشه ونامی در همان زمینه های معمولی برای مشق دادن
سینه بسینه ایجاد نموده وبر ردیف خود بیفزایند بتدریج از
بین رفته ودر مقابل بترکیب قطعات با مبتدا وخبر و سجع وقافیه
وجمله بندی صحیح خواهند پرداخت .

۸۷ - در هر سازی ومخصوصاً از همه بیشتر در سازهای
آرشه ومضرابی برای نواختن دستگاه آوازها کوکهای مختلفی
هست که در آن کوکها هم صدا دادن ساز خوب و هم برای نوازنده
سهل تر می شود ، واین موضوع کاملاً بجای خود صحیح وباید مورد
دقت رامشگر گردد . چون دو ساز مهمی که در ایران ماخذ
موسیقی ایرانی است، ویلن وتار است ؛ ما در اینجا از هر یک
آنها کوکهائی که برای دستگاه شور معمول است در یک ماده مخصوص
شرح میدهیم تا اگر نوازنده مایل باشد در تن دیگری بنوازد
خود باید عین این انگارها را انتقال بدهد :

۸۸ - کوکهائی که در ویلن برای شور معمول و صدا دادن
خوبی دارند از اینقرارند :

۱- شور می mi - که ماخذ مثالهای
ماست برای صوت متوسط موافق است .
ممکن است سیم سوم را نیز می نمود که خیلی اسان تر است ولی از
لحاظ دیگری نقص خواهد شد زیرا سه سیم ساز یک نوت را بفاصله
هنگام میدهند .

۲- شور لا - la - یک پنجم پائین تر
یا چهارم بالاتر از می است که برای
آواز خواندن باید از اصوات خیلی زیل (تنور) باشد شور re
نیز در این کوک خوب می شود .

۳- شور سی - si - در این شور اصوات خیلی بم می توانند
خوب استفاده کنند .

۴- شور فا # - fa # -
برای صوت متوسط خوبست

۸۹- کوکهائی که در تار برای صدا دادن شور معمولست از اینقرارند :

۱- شور سل - sol - آنچه بطور کلی تا بحال معمول بوده -

یک سوم کوچک بالاتر یا ششم بزرگ پائین تر از مثالهای کتاب، برای صوت خیلی بم یا خیلی زیرتر از متوسط خوبست.

۲- شور ر - re - برای صوت متوسط خوب است :

۳- شور لا - la - برای صوت باس خوبست و اغلب وقتی با ویلن میزنند در این کوک اجرا میشود:

۴- شور دو - do - برای صوت معمولی خوبست ولی نوت‌خوانی سیمهای زرد را که فاکول میشود باید آنچه که نوشته است یک دوم بزرگ بالاتر خواند یعنی وقتی به سی b میرسید انگشت را جای دو بگذارید همین طور وقتی میخواهید دو بزنید یک پرده بالاتر

پرده‌ی ر بزنید تا دو صدا بدهد.

۵- شور می - mi - که باید با ویلن همراهی کرد و برای صوت متوسط خوبست.

۶- شور سی - si - برای همراهی با ویلن :

دستگاه ماهور

۹۰- آواز ماهور از نظر اینکه در گام بزرگ اجرا می‌شود و گام بزرگ نیز اساس موسیقی بین‌المللی است قاعدةً می‌بایستی قبل از شور شرح داده می‌شد، ولی چون از طرفی گام بزرگ در جزء اول کاملاً تشریح گشته و آشنائی حاصل است و از طرف دیگر در ماهور مکرر مدگردی بگوشه هائی می‌شود که در گام شور قبلاً می‌بایستی شناخته باشیم این بود که شناختن شور را مقدم دانستیم.

در آواز ماهور یک نوع گوشه هائی است که تغییری بگام میدهند

ولی در هرکدام اهمیتِ خاصی بیکی از نوت ها داده میشود
که نوتِ شاهد نامیده ایم مانند - داد - ابول - خوارزمی
- خاوران و غیره ..... درین گوشه ها مدگردی بر ضخ
خفیفی است زیرا نوتی تغییر ننموده و فقط یکی از نوتهای همان
گام شاهد شده است ولی در گوشه های دیگر مانند
نیریز - شکسته - دلکش - راك .... مدگردی به معنی کاملِ
خود اجرا می شود زیرا در هر گوشه طبیعتِ گام تغییر می نماید
چنانکه در خروج از آنها و ورودِ به ماهور نیز باید بوسیلهٔ
انگارهٔ مخصوصی که فرودِ هریك از آنها می توان نامید به ماهور
وارد شویم .

۹۱ - در ماهور آنچه اکنون معمول است عبارت از اوازهای
کوچکی است که گوشه می نامیم و نغماتی بآن معنی که در شور
معرفی شد در کار نیست زیرا برای هیچکدام از انها استقلالی
برقرار نشده است که بدا هتهً بتوانند پیش درآمد و تصنیف
رنگ داشته باشند. ازاینرو مثلاً اگر منظور فقط نواختن
یکی از گوشه های ماهور باشد طرز کلاسیك اینست که باید از

ماهور شروع نموده وارد بر آن گوشه شده باز در ماهور
ختم نمائیم . از گوشه های مهمِ ماهور که ممکن است
استقلال بیابند و عنوان نغمه را احراز نمایند شاید می توان
عراق - راك - دلکش - و شکسته را معرفی نمود . و مخصوصاً
راك آوازی است که از اوج شروع میشود (ناحیهٔ زیل)
و همیشه از مدِ کوچك (با جزئی تفاوتی) شروع شده به مدِ
بزرك ختم می شود . بعضی ازگوشه ها بهم پیوسته
هستند و احتیاج نیست باینکه برای هرکدام فرود آورده
یك تنی را شدید تر نمائیم مثلاً - گرشمه - گشایش - داد -
ابول - زنگوله - زیرافکن - خارزمی - خاوران و تقریباً
در آن هائی که گام عوض نمی شود می توان بدون فرود
های مخصوص بهم پیوسته اجرا نمود - اصولاً ایجاد ترتیب
این گوشه ها بشکلی ست که از بم گرفته آواز را پرده بپرده
زیلتر نموده تمرین نمایند و استادان قدیم هر نوع
آهنگی را که از طوائفِ مختلف بدست آورده از روی همین
اصول در ضمن دستگاه گنجانده اند.

۹۲ـ دستگاه خوانی عبارت از این بوده است که از بم شروع نموده تمام گوشه ها را یک یک خوانده وبتدریج رو بزیل رفته وباصطلاح معمول در قسمت اوج خاتمه دهند. اما امروز دیگر معمول نیست زیرا این طرز فوق العاده یک تن (مونوتن) و کسل کننده است وبعکس اگر بتوانند گوشه ها را بطرزی اجرا نمایند که هم اوج و هم حضیض داشته باشد تنوع آن بیشتر گشته واز یک نغمگی خارج می شود.

۹۳ـ گام ماهور ـ *Gâme Mâhur*

دانگ اول — دانگ دوم — نیم پرده — نیم پرده

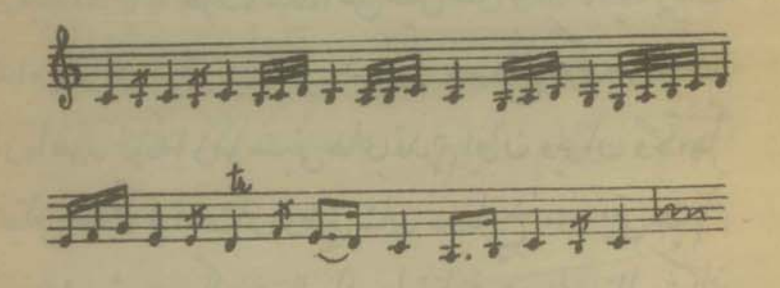
بدون هیچ تفاوتی عین گام بزرگ است ـ پنج نیم پردهٔ کرماتیک را هم درضمن گوشه های مختلف می توان مکرر در مکرر مشاهده نمود فقط یکی از آنها را (do #) درگوشه های مختلف ردیف دستگاه آنچه از قدیم معمول بوده است ندیده ایم ولی بطور

خیلی سهل در ترکیبات ماهور وارد می شود ـ از این رو می توان گفت تمام موسیقی دیاتنیک وکرماتیک را که امروز در عالم معمول وبعنوان موسیقی بین المللی می نامیم در دستگاه ماهور می توان اجرا نمود ـ واضافه براین چون در دستگاه ماهور مدگردی هائی بسائر آواز های ایرانی هست پس زمینهٔ آواز ماهور با متعلقاتش خیلی غنی تر از زمینه ایست که امروز موسیقی بین المللی دارد ـ درواقع هرگوشه واهنگی از ماهور نمونه ای ازموسیقی های قدیم ایران ویونان وگامهای مختلفی است که اسمشان وطرزشان درتاریخ موسیقی قدیم نام برده می شود واگرچه با اسامی ما متفاوتست ولی مسلم است که از یک ریشه هستند. اختلاف اسامی غالباً درمقامات موسیقی حاصل است ـ زیرا معمولاً آهنگ را بنام شخصی یا قبیلهٔ آن کسیکه اوّل بار از او شنیده اند ضبط می نمایند ودیگر تجسّس اینکه این زمینه وآهنگ از کجا آمده وچند دست گشته وبوسیلهٔ چند قبیله انتقال یافته از مشکلات وبالطبع استادی که آنها در ردیف آواز ها طبقه بندی می نماید گویندهٔ فعلی آن واگر تعمق زیادتری
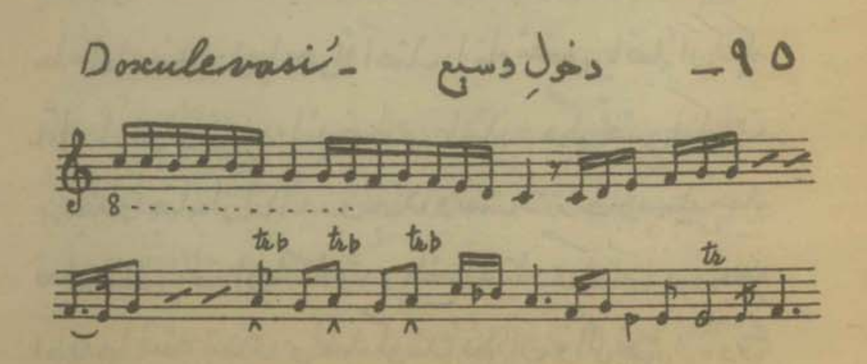
بنمایند قسمتی آن را مأخذ می‌گیرد. اسامی ملایانزی — مرادخانی - بیاتها واسامی شهرها که بر گوشه های موسیقی اطلاق گشته خود دلیلی بر نظریه فوق می باشد.

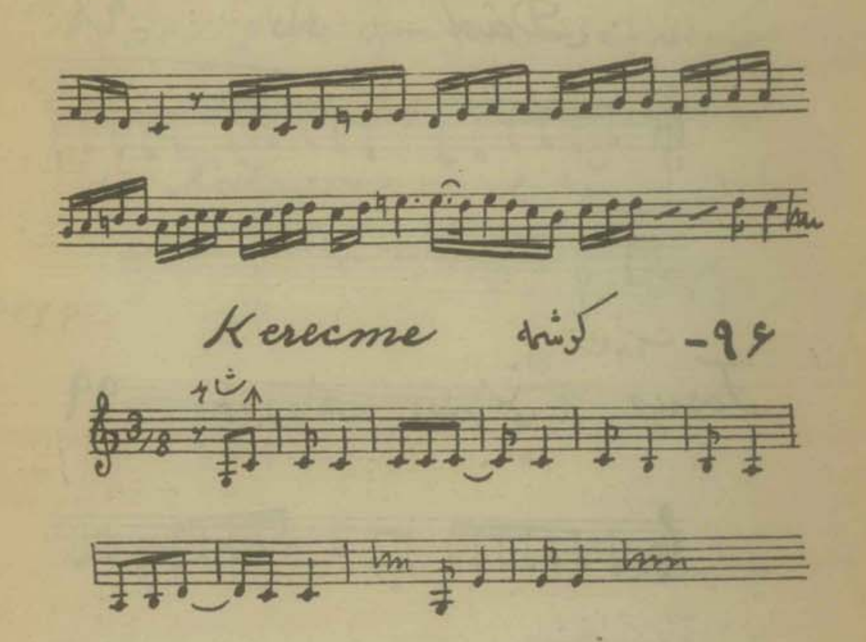
اینک انگارهای ماهور وگوشه های آن :

-۹۴ انگارهٔ دخول (مقدمه) Doxul



-۹۵ دخول وسیع - Doxulevasi

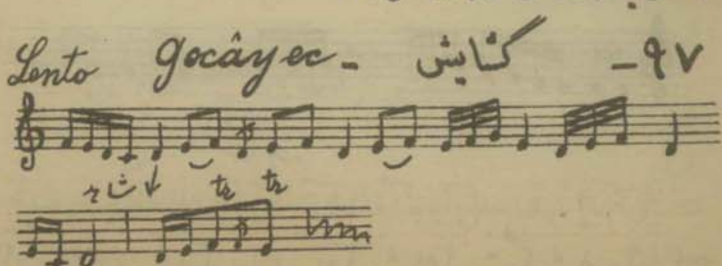


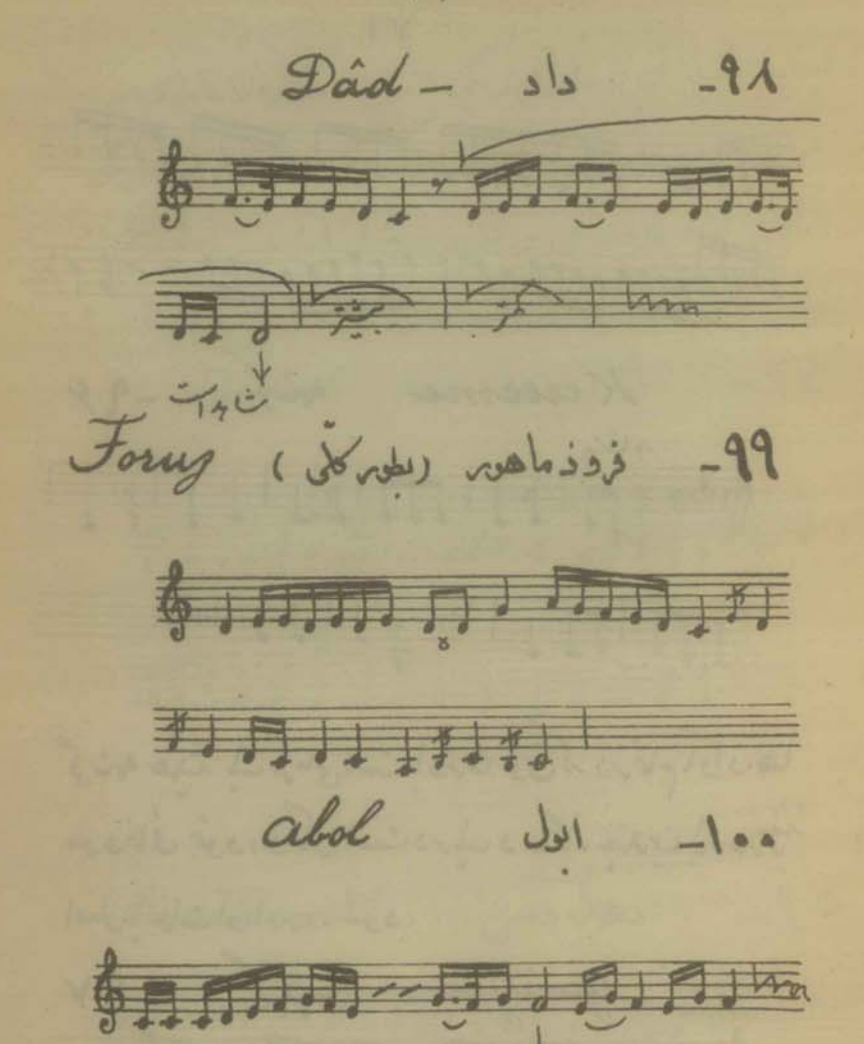


-۹۶ گرشمه Kerecme

گرشمه همیشه یک رسمی است با وزن فوق که در تمام آوازها خودنمائی نموده وممکن است در یک دستگاه چندین بار در زمینهٔ اصلی با نغمات آن آورده شود.

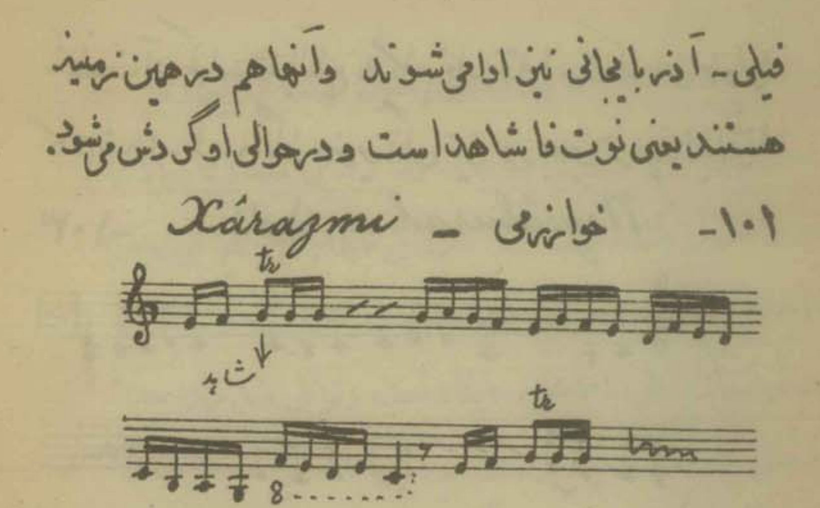
-۹۷ گشایش - Gocâyec Lento





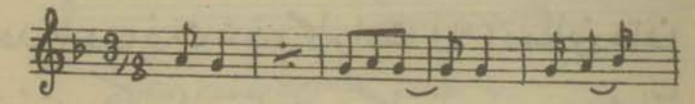
بااین طرز درآید که برای ابول شده است گوشه های لیرسی

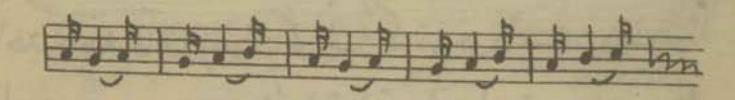
فیلی - آذربایجانی نیز ادا می شوند و آنها هم در همین زمینه هستند یعنی نوت فا شاهد است و در حوالی او گردش می شود.



تکیه است ضربی که نوتِ نمایان شاهد است والبتّه غیرِ ضربی آنرا نیز می توان نواخت.

۱۰۲- خاوران - Xâvarân

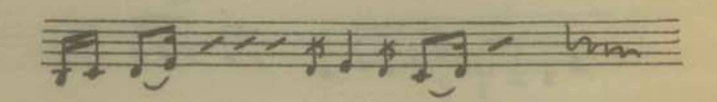




در گوشهٔ فوق میل استادان سابق این بوده که نوت ششم را شاهد بنمایند و در اطرافِ او بنوازند ولی ازانجائی که

شخصیت آن کم است بالطبع به گام فارغه است که سی ط وارد کار شده - طرب انگیز و زیر افکن نیز در همین زمینه اجرا می شود
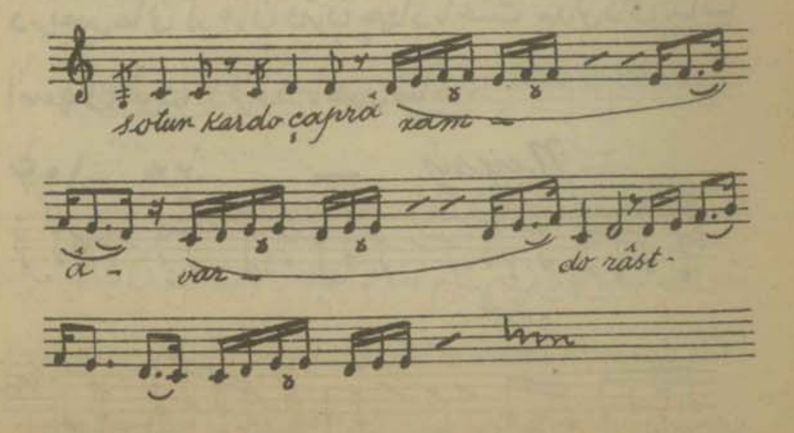
۱۰۳- نیشابورک - Neycâburak
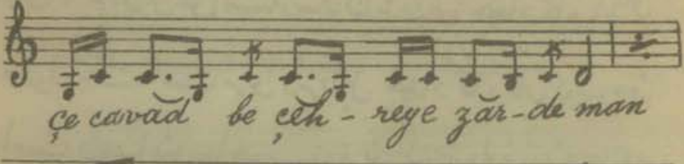


نیشابورک در دست گام کوچک نظری و برا معرفی می نماید (جزو سوم نظری صفحهٔ ۴۶ شرح داده شده است) دارای دو نیم پرده است و محسوس برای آن وجود ندارد - در اینجا نیز منظور شاهد نمودن نوت ششم گام است (لا) و مطابق همان قاعدهٔ تدریج که جلو رفته ایم در گام ماهور هر درجه را نوت شاهد گرفته و آنرا بعنوان گوشهٔ که موجود است تعریف نموده ایم فقط درجهٔ سوم و درجهٔ هفتم باقی مانده است - البته درجهٔ هفتم (محسوس) نمی تواند نوت شاهد باشد زیرا شاهد بودن با صفت او مخالف است ولی نوت سوم در نهایت لطافت می تواند

نوت شاهد باشد اما در ماهور چنین گوشه ئی نیست !! و تصور می نمائیم از ترس مشتبه شدن با زابل چهارگاه یادشتی شور معمول نگشته است زیرا در زابل چهارگاه نیز نوت سوم شاهد است و عیناً مثل ماهور سوم بزرگ است ولی نوت های دو طرف آن بکلی با ماهور متفاوت است و زابل بقدری جذبه و کشش دارد که شاید هر وقت موسیقی دان خواسته است نوت سوم ماهور را شاهد نموده و گوشهٔ ایجاد نماید قلب به زابل چهارگاه گشته و از عهدهٔ فرود بماهور بر نیامده است ...

۱۰۴- مرادخانی Morâdxâni

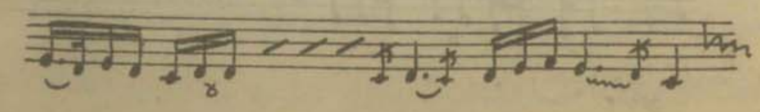


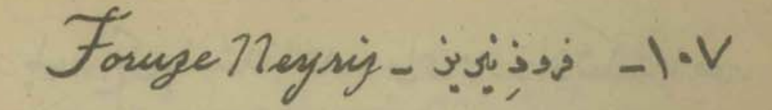
Nasirxâni – نصیرخانی –۱۰۵



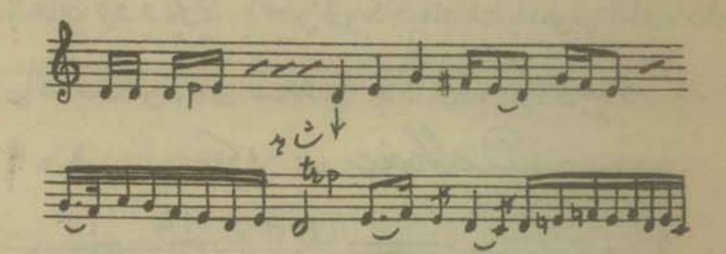
مراد خانی و نصیرخانی دو نوع غزلسرائی است که در تمام اصول گام ماهور رفته حتی در عراق و راک اشاره می نماید ومخصوصاً در نصیرخانی که همان وزن چهار باغست مدگردی ببیات اصفهان نموده و فرود بماهور میاید.

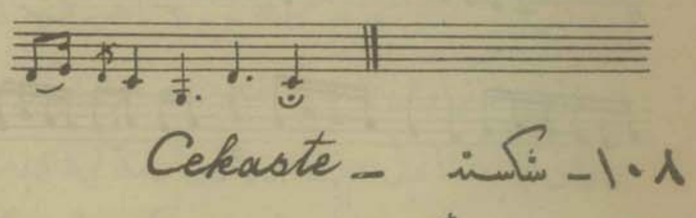
Neyriz — نیریز –۱۰۶



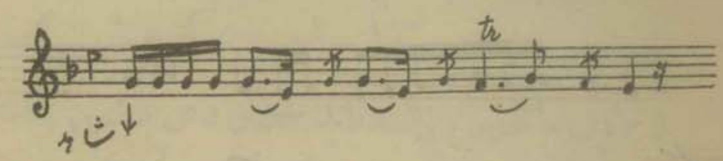


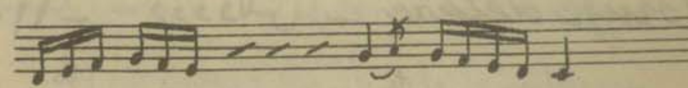
Foruze Neyriz – فرود نیریز –۱۰۷





Cekaste – شکسته –۱۰۸





نوت شاهد شکسته را می توان چهارم شور فرض نمود. ملاحظه شود که مثال فوق در گام شور سل است. فرق شکسته با افشار باید در این باشد که بعد از نوت شاهد در شکسته همیشه دوم بزرگ بیاید و در افشار دوم نیم بزرگ یعنی پرده نُی که

یک ربع کوچک شده باشد برای فرودِ از شکسته به ماهور
یا همان فرودِ نیریز با تغییراتی بکار میرود یا بطور ساده *re*
را شاهد نموده و *mi* را بکار کرده فرود میآورند.

١٠٩- دلکش — *Delkac*

١١٠- فرودِ دلکش — *Foruze delkac*

مدگردی به دلکش در واقع یکنوع مدگردیِ بشور است که

تنیک آن پنجم ماهور می‌شود والبته تمام قسمت شور را می‌توان
اجرا نمود ولی برای اینکه تُنیتِ ماهور گم نشود نباید از گوشه‌های
شور چیزی ضمیمه دلکش کرد. یکی از مختصاتِ دلکش آنست
که مکرر در ایست‌های خود روی *fa* آن و می بکار را
نشان میدهد و همین حالت ماهور را در خاطرِ مستمع نگاه
میدارد. حتی گاهی کاملاً فرودِ به ماهور آورده و ورودِ
به دلکش را تکرار می‌نماید که شیرین‌تر هم می‌شود. پس
می‌توان گفت که تا بحال در ماهور دو بار مدگردی بشور شده است
یکی شورِ *re* (روتنیک ماهور) یکی هم شورِ *sol*
(نمایانِ ماهور) والبته باید مدگردی بشور *mi*
(میانیِ ماهور) نیز معمول گردد که مأخذِ بدست آوردن
سری‌هاست (مادهٔ یازدهم در همین جزء).

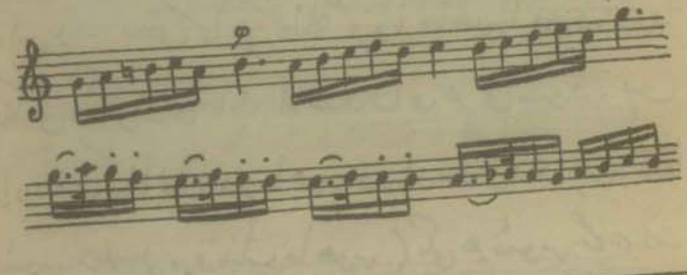
١١١- عراق — *arâq*

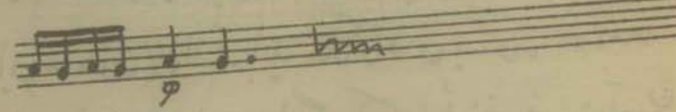
↓ شاهد

↓ ایست

در عراق نوت *do* شاهد است و معمولاً اوج ماهور است
یعنی دوی هنگام بالای تنیک ماهور شاهد است. و
شخصیت آن در فرود آنست که سی را بمل نموده و ایست ...
نمایان ماهور می شود.

۱۱۲- مُحَیّر - Mohayyer



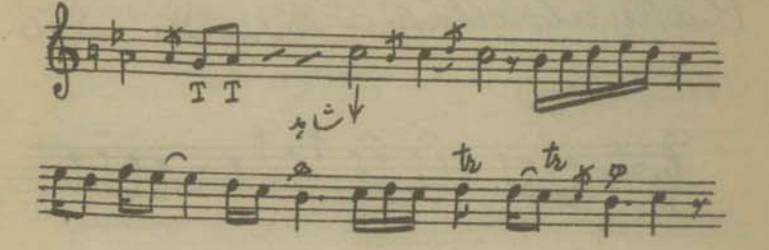


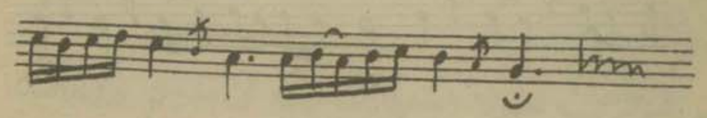
مجنّب یا نهیب (*nehib*) هردو در ردیف هم
و شخصیتی غیر از آنچه برای عراق ذکر شده ندارند
و در واقع اسمی است که برای این رسم از ملدی (که ر و
سوت شاهد میرود) وضع گشته پس می توان یک نوع دنباله ای
برای عراق دانست.

۱۱۳- سروش - Soruš

سروش بعد از عراق زده می شود و معمولاً برای این است
که گوش را برای راک حاضر نماید.

۱۱۴- راک Râk

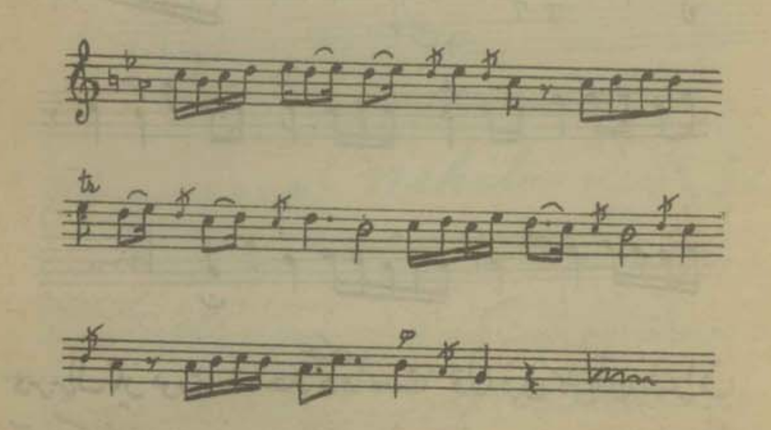




در راک نیز نوت شاهد دو *do* است ولی فرق کلی آن با عراق
آنست که در این جا نوت میانین ماهور نیم پرده بم شده و نت

رونمایان ربع پرده بم شده است در واقع مثل فرق گام کوچك نسبت ببزرگ است . راك کشمیر نیز بهمین طرز شروع گشته وتقریباً مثل بیداد همایون در آن عمل می شود یعنی بدرتی نوت رونیك در آن شاهد گشته وهمین طور فرود میاید.
راك عبدالله نیز در همین پرده هاست منتها یك خصوصیات ملدی ویژه دارد وآن ابتهائی است روی نوت محسوس ماهور چنانکه ملاحظه میشود :

Râke abdollâh — راك عبدالله — ۱۱۵



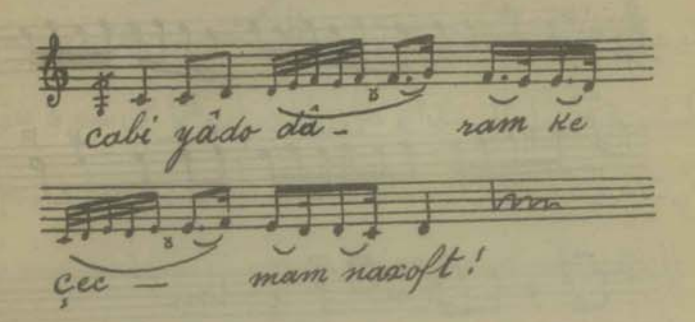
Âcurâvand — آشوراوند — ۱۱۶

آشوراوند در واقع اوجی است برای راك وشخصیت آن ببالا بردن درجهٔ سوم است به مقدار یك ربع پرده (یعنی کرن شدن می)

Hazin — حزین — ۱۱۷

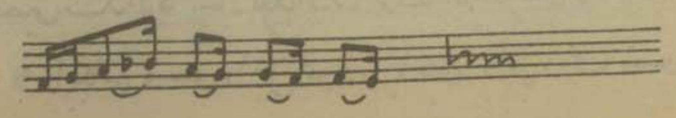
پس از حزین معمولاً اصفهانك زده می شود ولی ابداً شخصیتی ندارد — بعد از آن فرود به ماهور است که لا رابکار و سی رابمل نموده بماهور وارد می شود.
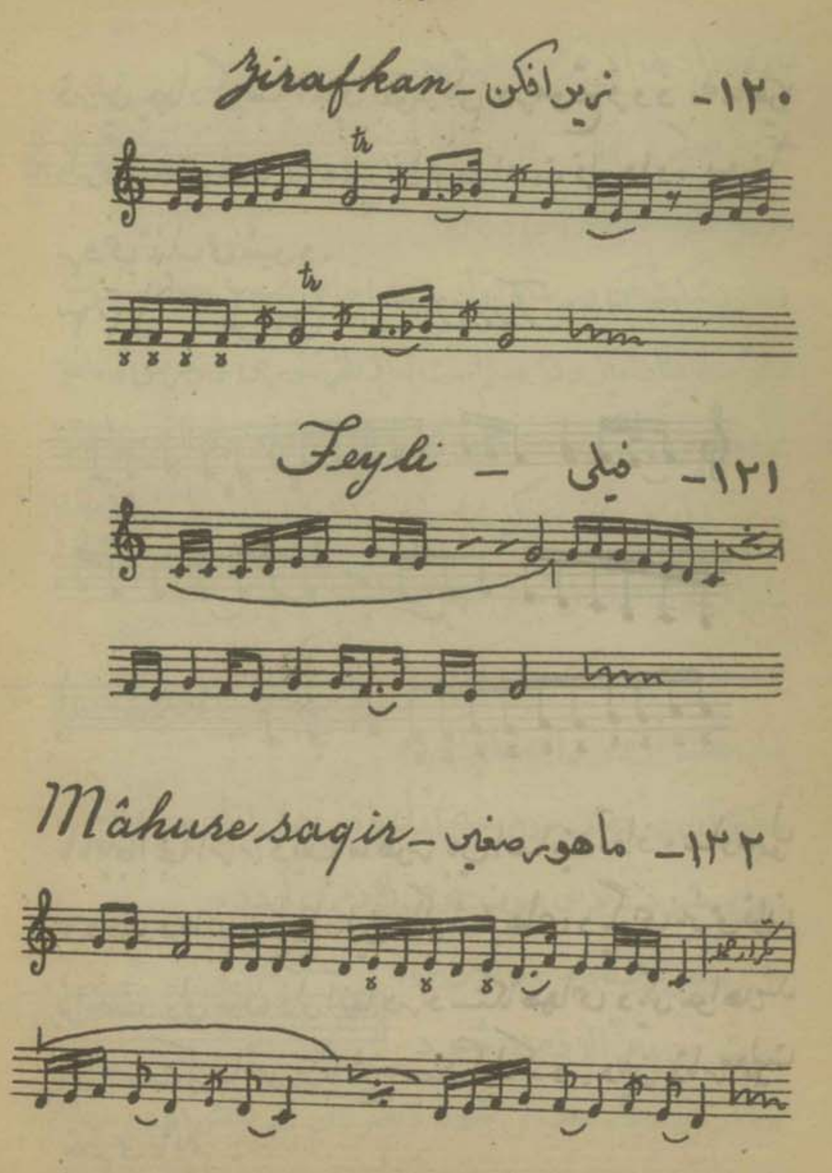
Sâqinâmeh ساقینامه -۱۱۸



در اینجا گوشه های مهم ماهور ختم می شود ولی غیر از آنچه
ذکر شد گوشه های دیگری نیز در ماهور زده می شود که ما
از نظر قطع کتاب و نیز بی اهمیتی خود آنها ذکر ننموده ایم با وجود این
چند گوشهٔ دیگر ذیلاً بیان می شود که در مواقع مختلف ممکنست
در ضمن گوشه های مهم گنجانید.

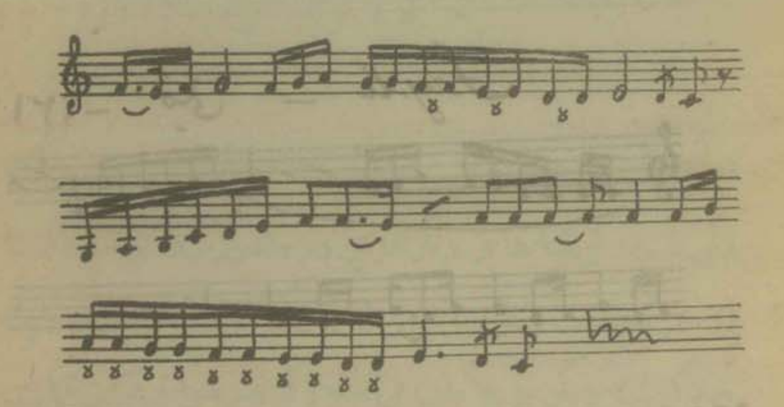
Zanguleh - زنگوله -۱۱۹





در بین چهار گوشه اخیر بطور کلی در موقع فرود به ماهور وارد گشایش شده (sol) را نوت ایست قرار داده بعد خاتمه روی تنیک می شود.

۱۲۳- طوسی - Tusi



تا باینجا آنچه از ردیف ماهور بین اساتید آواز و ساز معمول بوده نموده ایم و غیر از این ها گوشه های دیگری نیز می توان نواخت ولی چون ذکر آنها در دستگاههای دیگر خواهد شد این است که ماهور را با شرح چند کوک که در ویلن و تار معمول است ختم می نمائیم :

۱۲۴- کوکهائی که در ویلن برای ماهور معمول و صداهای

خوبی دارند از قرار ذیلست :

V.

۱- ماهور (sol) همان کوک اروپائی است دلکش آن در سیم دوم و شکسته آن در سیم اول راحت اجرا می شود و برای صوت متوسط بکار میرود. مسلم است که از نظر تئوری در هر فنی که ماهور بخواهیم زده شود در همین کوک اجرا می شود ولی البته صداهای خوبی ندارند و نیز در گوشه ها به مشکلات اجراء دچار خواهیم شد بنابراین کوکهای ذیل خیلی تسهیل می نمایند :

V.

۲- ماهور (do) دو که بتوان با تار جفت نموده راحت اجرا گردد دلکش آن در نهش سوم سیم اول یا در نهش اول سیم چهارم راحت اجرا می شود و برای صوت بم تری لازم می گردد.

V.

۳- ماهور (fa) فا که برای صوت تنور عالی لازم می شود و با تار نیز خوب جفت می شود. دلکش آن در نهش دوم سیم دوم باید اجرا گردد البته جاهای دیگر نیز می شود ولی آسانترین

مجلش همان است و صدا داری خوبی ندارد.

۴- ماهور (sol) سُل برای صوت باس یا تنور بزیل بکار میرود، دلکش آن در نهش اوّل سیم اوّل و سوم خیلی خوب میشود

V.

۵- ماهور (la) لا برای صوت باس بکار میرود دلکش آن در نهش اوّل سیم اوّل و سوم براحتی اجرا می شود.

V.

۱۳۵ – کوکهائی که در تار معمول و صدا داری خوبی دارند از قرار ذیلند:

۱- ماهور (do) است که صدا داری بسیار خوب و برای صوت متوسط یا بم بکار میرود

T.

۲- ماهور (re) رِ است که برای صوت متوسّط و صدا داری خوبی دارد.

T.

البته اگر تار بسبک تارهای مدرسه پرده بندی نشده باشد برای مدگردی ها جواب نمی تواند بدهد مثلاً در همین کول از جهت

دلکش و شکسته بر نخواهد آمد.

۳- ماهور (fa) فا است و این کول را مخصوص بعنوان کولِ راست پنجگاه می نامند و صدا داری گرم و با شکوهی دارد منتها چون سیمهای سفید و زرد بفاصلهٔ پنجم کول می شود در رسمهای ملدیِ سریع از سیم سفید رفتن بسیم های زرد انگشت گذاری مشکلی خواهد داشت و اغلب مورد اشتباه سازنزن می شود.

T.

۴- ماهور (si♭) سی بملست که برای صوت باس خوبست و مخصوصاً کوکی است از برای بیات ترک:

T.
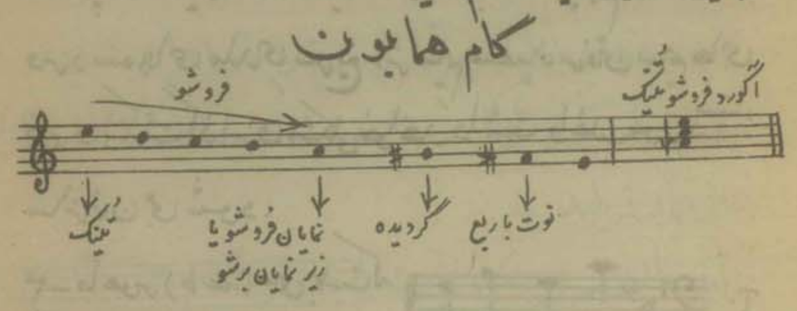
۵- ماهور (mi♭) می بملست که برای صوت تنور خوبست ولی برای دلکش این کول تارهای معمولی جواب نمیدهند بنابرین باید پردهٔ سی بکار را ربع پرده زیل یعنی (# si) نمائیم.

T.

دستگاه همایون

۱۲۷- دستگاه همایون بحدی شباهت به گام کوچک دارد که ناچار در خاطر اینطور می گذرد که هر دو در اصل یکی بوده است و بیک علتی (شاید همان علت اعتدال بوده ست) در مغرب گام کوچک باآن شرایط و در مشرق دستگاه همایون با این شرایط ذیل از هم تفکیک گشته اند :

گام همایون



دو فرق مهم بین گام کوچک با گام همایون هست، یکی آنکه تُنیک گام کوچک زیر نمایان همایون می شود و دیگر آنکه در گام کوچک مابین دو نوت عرض گرفته دوم افزوده است در صورتیکه در همایون دوم نیم افزوده است پس هین گام فرودشو فرا در صورتیکه بخواهیم گام کوچک نمائیم باید گام لای کوچک
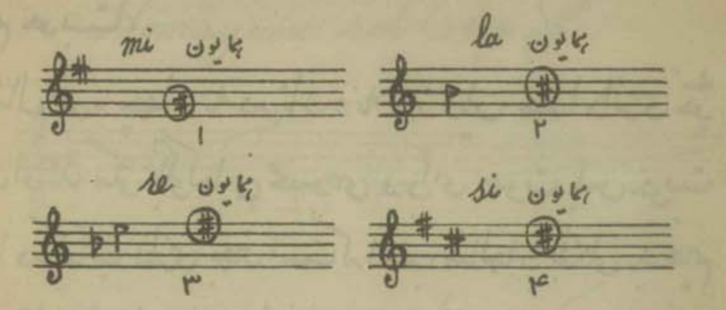
نوشته وفا را هم بکار نمائیم ولی ملاحظه کنید که اگورد تُنیک در هر دو یکیست (۱)

۱۲۸- تن شناسی همایون - عیناً مثل تن شناسی شور است و تُنیک را نیز بهمان طرز یعنی از نوت باربع (منظور باربع بوده است) یک دوم نیم بزرگ پائین تر پیدا می کنیم - برای سهولت شناختن علامات ترکیبی بعد از کلید و از طرفی برای سهولت نوت نویسی (که دیگر دائم مانند گام کوچک علامت عرضی نوت گردیده را در جریان قطعه ننویسند) علامت عرضی نوت گردیده راکه در گام کوچک نوت محسوس و در همایون سوم نیت را معرفی میکند پس از علامات ترکیبی بین یک دایره بدین نحو میگذارند [notation] واین علامت همیشه از نوت باربع یک دوم نیم افزوده بالاتر است و پس از آنکه کلیه سلاح گذاشته شد می آید بنابراین هم در نوشتن سهل گشته وهم تفاوت واضحی بین علامات ترکیبی شور و همایون خواهد بود

(۱) برای مقایسه واندیشه هائی راجع بارمنی موسیقی ایران کتاب مخصوصی برای دورهٔ نوامینی در دست است .

واگر این طرز را بخواهیم قائل شویم هم در نوشتن باید مکرّر علامت عرضی را نوشت و هم اینکه هر قطعه را باید در جریان موسیقی شناخت که شور است یا همایون در صورتیکه اکنون با این ترتیب شناختن شور و همایون بیك نظر که در سلاح کلید نمائیم مطلب روشن است و دیگر ابهامی و اشکالی که در شناختن تن بزرگ از کوچك هست در بین همایون و شور نخواهد بود واگر همین قاعده را در تن های کوچكِ موسیقی بین المللی نیز معمول بداریم چه قدر رفع زحمت خواهد نمود چنانکه تن میِ بزرگ وتنِ دوی کوچك یکنوع سلاح دارند وگذشته از انکه شناختن آنها در نظر اول از روی سلاحِ کلید غیر ممکن است سی بکار را دائمً در جریان قطعه باید نوشت واگر پس از سلاح کلید گذاشته شود راحت تر است) اما در قطعاتِ اروپائی اگر نگذاریم حقست زیرا اولاً چون این طور معمولست وثانیاً اینکه ممکن است مدتی هم قطعه در تن بزرگ نسبی آن جریان داشته باشد اما در ایرانی حتماً باید گذاشت زیرا قبل از ما چیزی معمول نبوده و در همایون هم دیگر مدگر دی به نسبی بزرگ

معمول نیست . اینك چند نمونه تا چشم مقایسه نماید :



در چهار مثال فوق چون علامت عرضی در دائره است میدانیم که همه در همایون هستند هرگاه عرضی بین دائره را بر داریم در شورِ همان تن ها خواهیم بود و همان طور که تن شناسی شور را نموده ایم در اینجا هم عمل می شود .
مثالِ نمره یك همایون می است که باکول (می - لا - می - لا) خوب می شود و با صوتِ متوسط از همه جور تر است.
مثال نمرهٔ دو همایونِ لا ست که در همان کولِ فرنگی می توان نواخت ولی در (ر - لا - ر - لا) بهتر است وبرای صوت تنور خوبست .
مثال نمرهٔ سه باز باکولِ فوق خوبست و برای صوت قدری
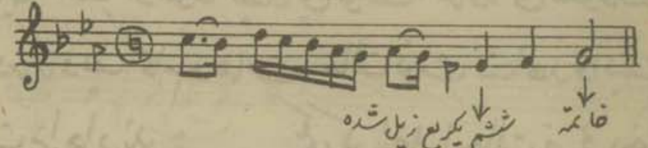
بم خوبست.

مثال نمره چهار نه در تار و نه در ویلن صدای خوبی
ندارند مگر باکوکهای مخصوص و برای صوت باس خوبست
اما در کتاب نظری بهتر است که اغلب مثالها را بشکلی بدهیم
که بتوان با ساز پرده دار (تار ـ سه‌تار و غیره) امتحان نمود
و علت اینکه انگاره‌های شورها برای ویلن دادیم آنست که اولاً
در دستور ویلن مختصری از دستگاه شور را چاپ نموده و
تا حدی مقایسه برای عموم آسان گشته بود و ثانیاً مأخذ ایجاد
شورها وگونها است ولی از این ببعد حد متوسط صوت و
ضمناً ساز پرده دار را مأخذ می‌گیریم و امید است که بزودی
کتاب دوم تار نیز از طبع خارج گردد تا هر نوع مقایسه و
استفاده از این جزو آسان گردد. اینک در اینجا همایون سل را
که در تار نیز معمول است و برای صوت متوسط نیز خوبست
مأخذ گرفته و تمام انگاره‌ها را در آن خواهیم داد.
بنابراین گام و سلاح آن بقرار ذیل است:

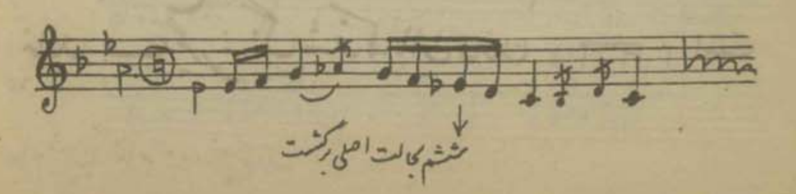
گام همایون Homâyune sol

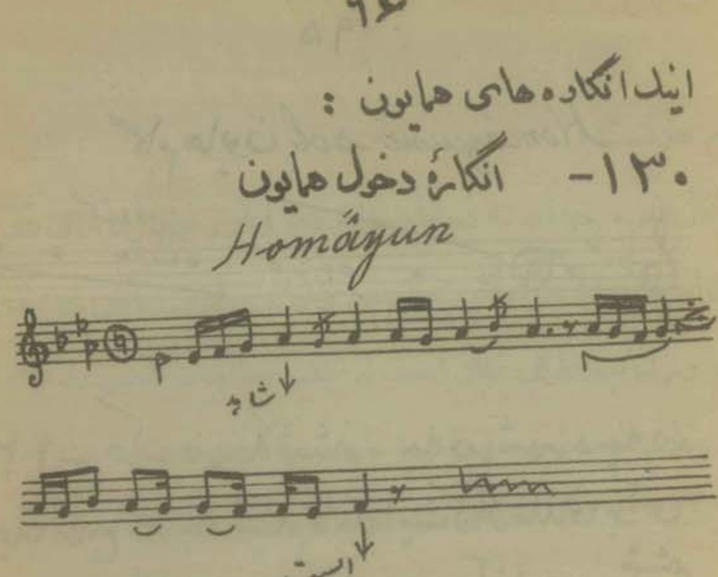
دانگ دوم
نیم پرده
نیم پرده
دانگ اول

۱۲۹ـ حرکت درجهٔ ششم ـ چه در شور و چه در
همایون راجع بدرجهٔ ششم قاعده اینست که اگر ملدی برای
ختم از درجهٔ ششم رو به تنیک میرود آنوقت درجهٔ ششم
یک ربع زیلتر می‌شود یعنی خود را به زیر تنیک نزدیکتر می‌نماید

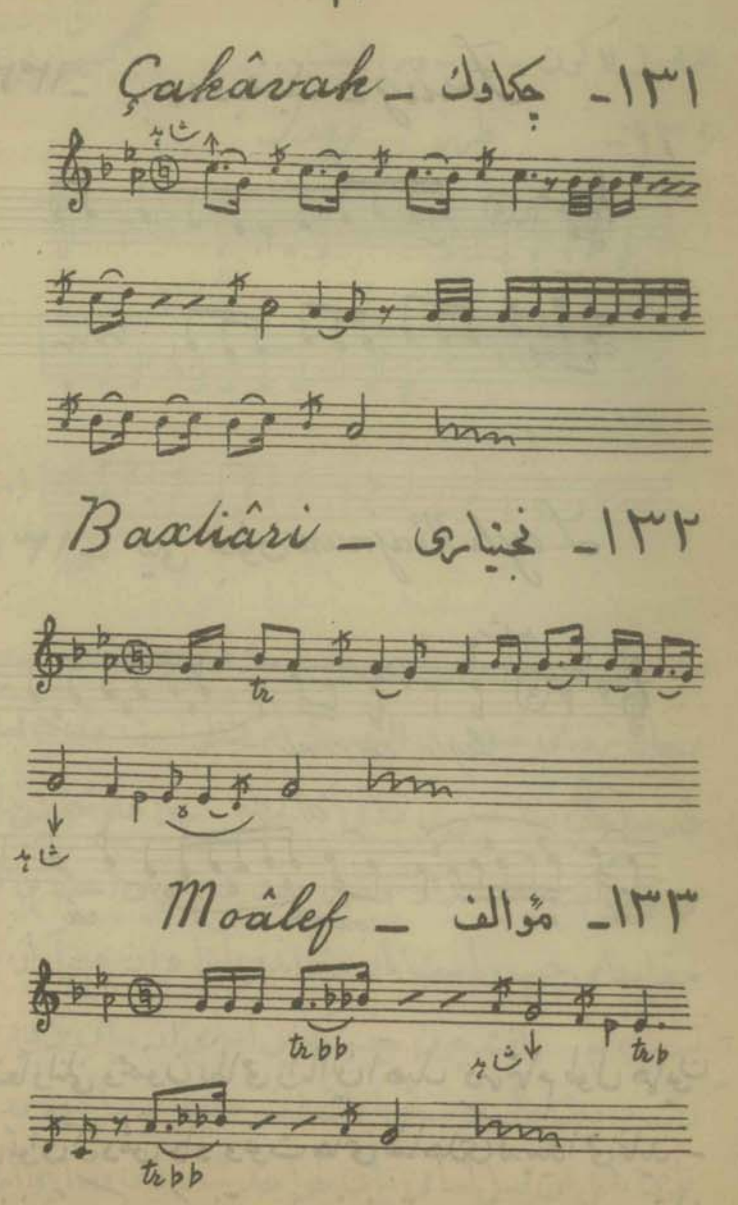


وهر وقت پس از همین حالت بخواهند از تنیک بسمت بم بروند
(بسمت نمایان فرود شو) ششم همان حالت اصلی را بخود میدهد

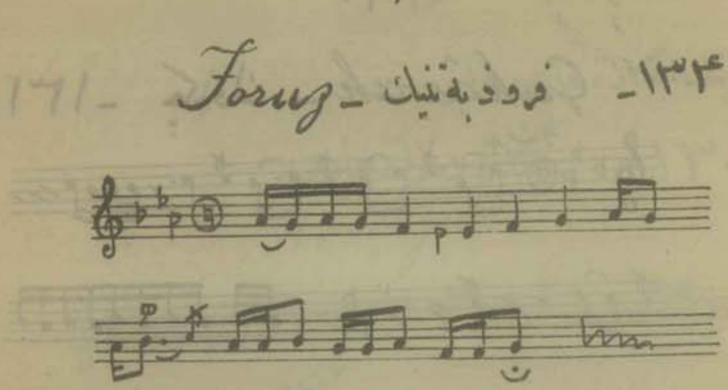




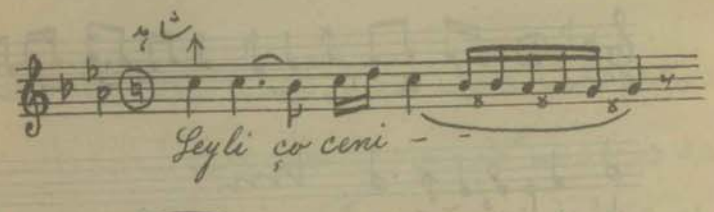
در همین قسمتِ دخول، چندین گوشه زده می شود که
همه در ردیف گام و همان حالتِ نوتِ شاهد وایست
وابست را دارند : یکی گوشه یا حالتِ ضربی خود
که در ماهور نیز گذشته است — دیگر چهار مضراب
که به انواع مختلف می تواند در تمام گوشه ها مدگردی
نماید — دیگری رنگ شش که با این وزن (۶/۸) است

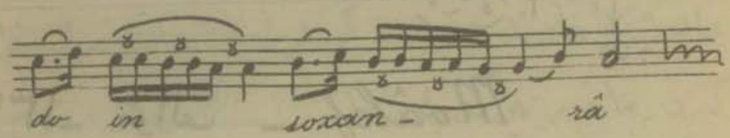


۱۳۴ـ فرود به نیک ـ Foruz



۱۳۵ـ لیلی مجنون Leyli Majnun



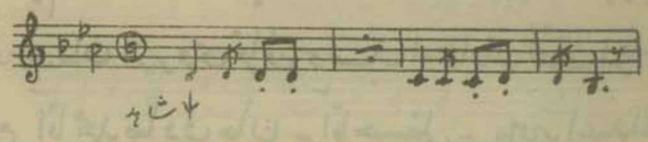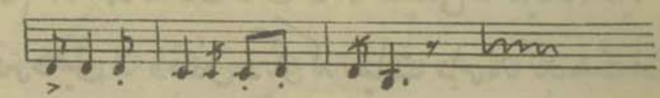


اشعار لیلی و مجنون نظامی را با این آهنگ در تمام طول همایون
می توان گردش داد و نوت های شاهدی که پیدا می نماید ـ
همانهائیست که در کلیه همایون اهمیت دارند و مهمتر از

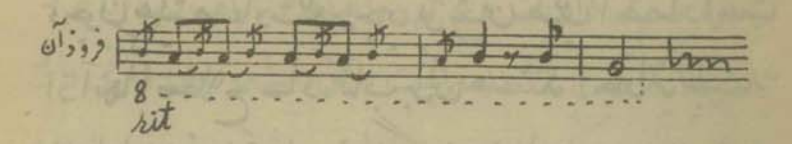


هه (لاکرن - دو - ره) است.

۱۳۶ـ طرز Tarz





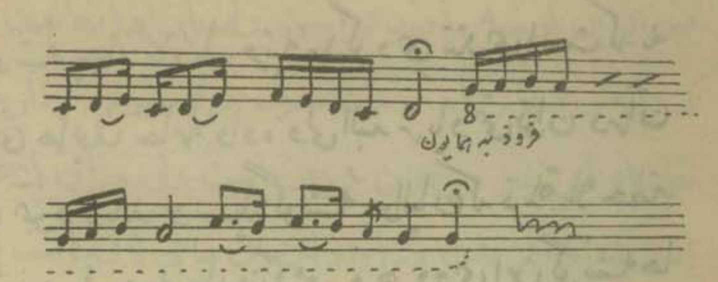


بعد از این گوشه معمولاً در ردیف سه قسم نوروز عرب ـ صبا
و خارا زده می شود. البته سه نام قشنگی است ولی بدبختانه
در ساختن آنها خیلی بی ذوقی بکار رفته زیرا هیچ شخصیتی ندارند
می توان گفت بین بیداد و طرز چند قسم تمرینی است برای
مضرابهای چپ و راست تار و خواندن آنها هم از هیچ آوازه خوانی
نشنیده ام البته جون حیفست که این اسامی از میان ردیف برود در
کتاب ردیف عالی موسیقی ایران آنچه سلیقه و ساخت خود ماست
برای تکمیل این قبیل اسامی بیان خواهد شد ولی در اینجا از طریقی

که نی ما داشته اند منحرف نگشته و اگر اصلاحاتی در گوشه‌ها نموده‌ایم روی همان ریشه و اساس است که بزحمت تجربه و مرور زمان از روی قرائن و سبک استادان مختلف از قبیل مرحوم آقا محمد صادق خان - آقا حسینقلی - میرزا عبدالله - درویش - و بعضی دیگر که حیات دارند بدست آورده‌ایم و چون همیشه عادت ما در حین نوشتن طریق اختصار است که از آنها با صطلاح سادهٔ کتاب بزرگی هستند احتراز جسته د بنابراین از نوشتن این قبیل گوشه‌ها خودداری می‌شود.

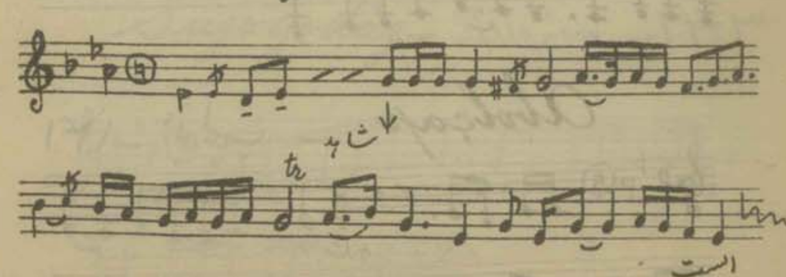
۱۳۷- بیداد - *Bidâd*

۱۳۸- نی داود - *Ney dâvud*



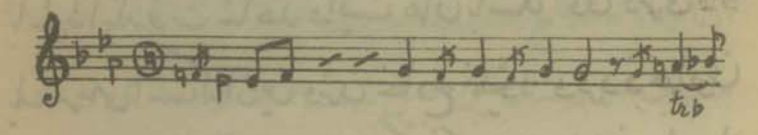
گوشهٔ نی داود نیز مثل بیداد است فقط فرقی که هست بیداد را هر قسم می‌توان شروع نمود و آهنگهای مختلف در آن زد باشرط اینکه نوت شاهد وایست همان باشد ولی در نی داود یک رسمی است که از این وزن خارج نمیشود و فرود همایون نیز پشت سر آن است پس می‌توان گفت که بیداد را با نی داود باید خاتمه داده وارد همایون کرد.

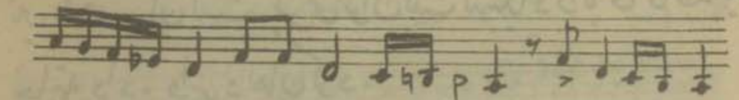
۱۳۹- گوشهٔ چهارگاه - *Guceye cahârgâh*
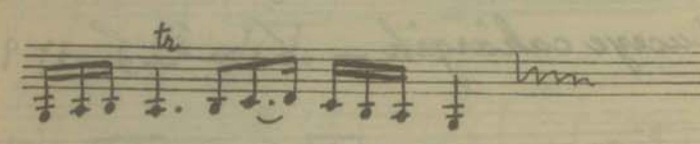


در گوشهٔ چهارگاه یک مرتبهٔ مدگردیِ تندی است که به
یک نتِ همایون خاتمه داده ولی البته زیاد نمی توان در آن
مکث نمود و باید بوسیلهٔ گوشهٔ موالیان که ذیلاً ملاحظه
می شود وارد به همایون گشت و هر دوی این گوشه ها
مدگردی قشنگی است که ضمناً هنرِ آوازه خوان را میرساند

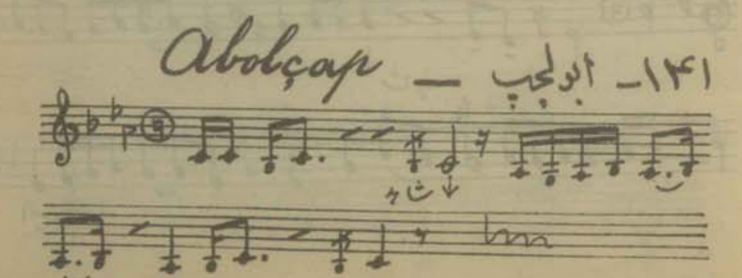
۱۴۰- موالیان — Mavâlian
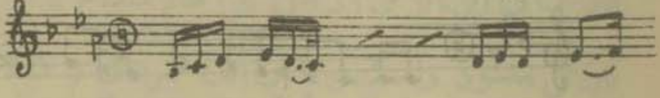






۱۴۱- ابولچپ — Abolçap



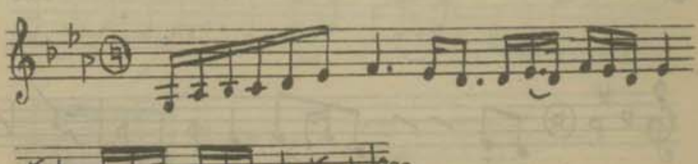
پس از این گوشه راوندی است ولی باز از آنهائیت که
که ذکرش منظور کتاب ما نیست و صرف نظر می شود. اگرچه
خود ابولچپ نیز در همان ردیف است ولی در آن یک حرکتی
است که از نظر قلتِ در آواز از تمرین های لازم است و
از این رو نوشته شد.

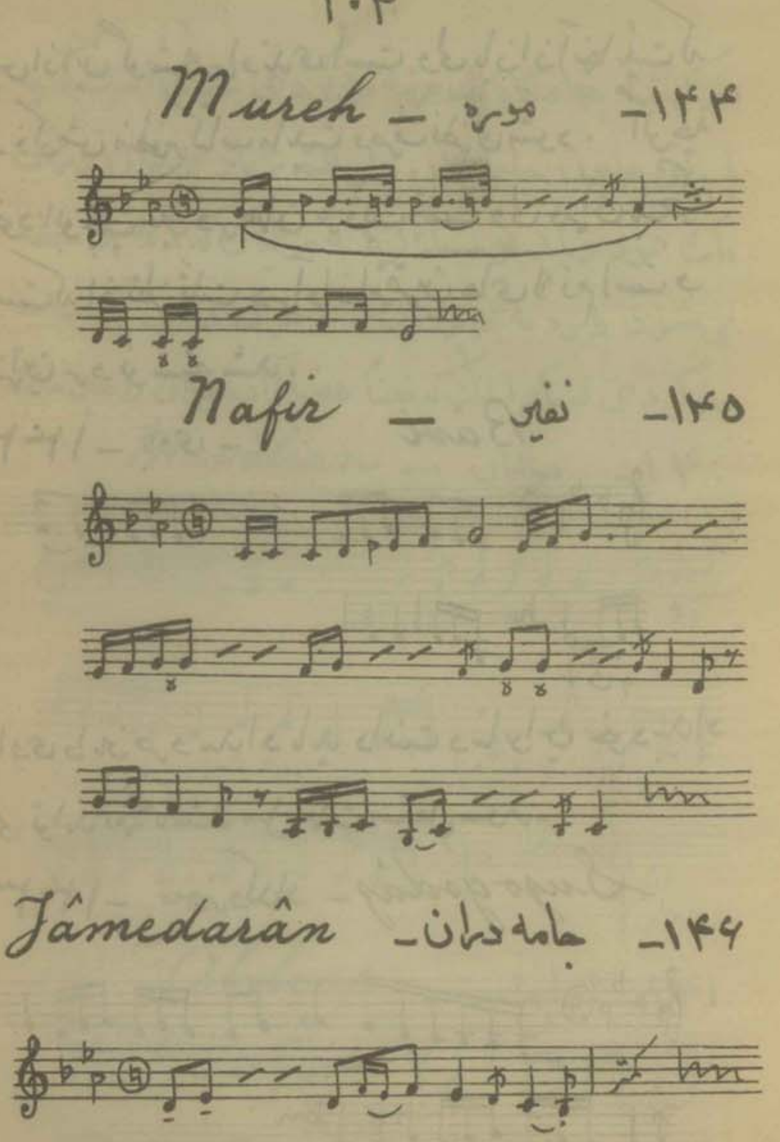
۱۴۲- باوی - Bâvi

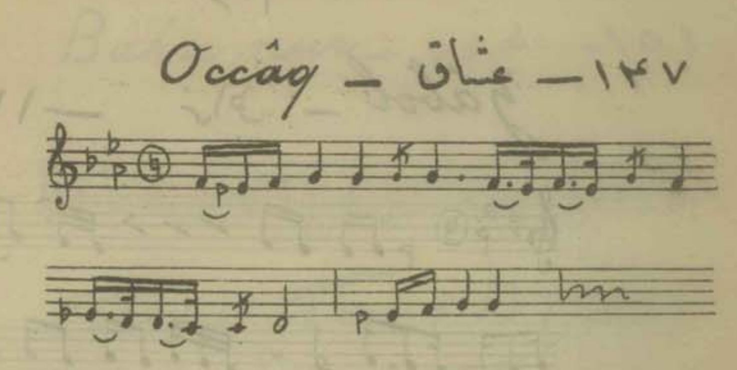


باوی را نیز جزو بیداد باید دانست و بنا بر این خود بیداد
می تواند نغمهٔ جزء باشد مثل نغماتِ مستقلِ شور.

۱۴۳- سوزوگداز - Sugo godâz



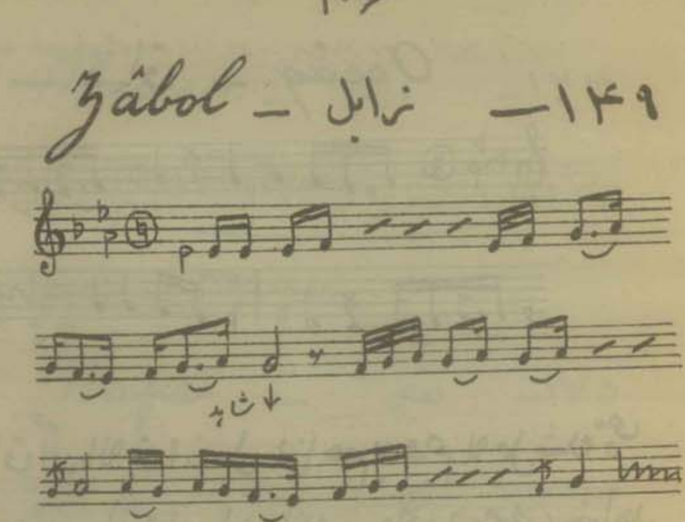




در عشاق اگر بالاتر از سل بخواهیم برویم لا بمل شده وسی نیز بمل میشود و ایستِ آن پائین آمده روی (سُل) خواهد بود. در واقع مقدمه ایست برای مدگردی به شور بوسیلهٔ غزال که ذیلاً می آید :

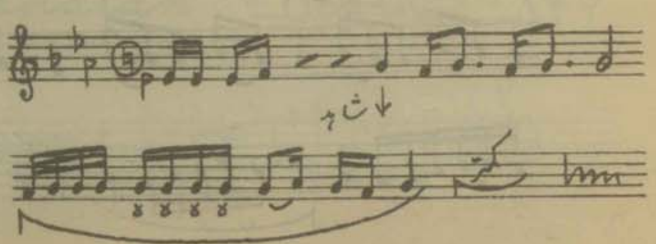
Ozzâl – غزال – ۱۴۸

Zâbol — زابل —۱۴۹

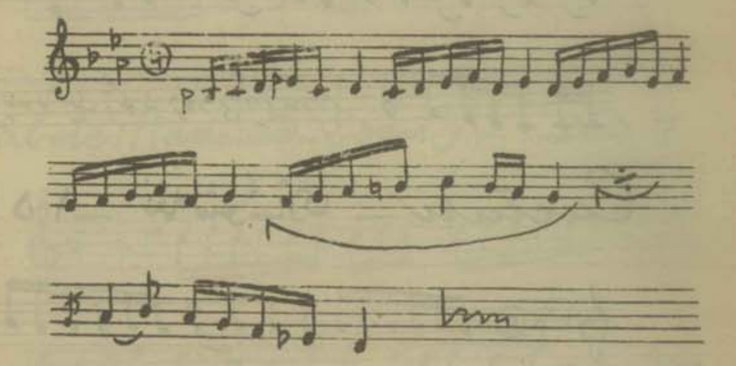


درین جا تحتِ لماقدیس را نیز می توان نواخت ولی چون در دستگاه دیگر خواهد آمد صرف نظر می شود. بیاتِ عجم که ذیلاً ملاحظه می شود باز شخصیتی ندارد و در ردیفِ زابلست:

Bayâte ajam — بیات عجم - ۱۵۰



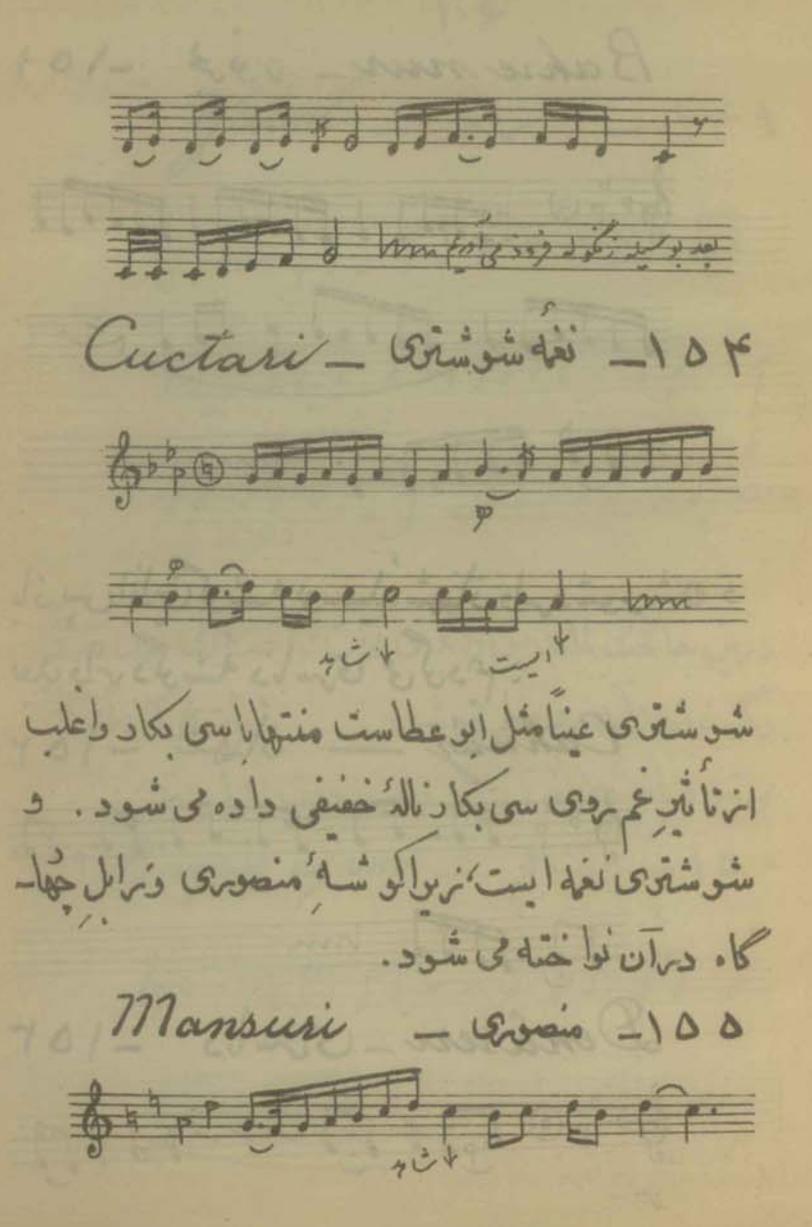
Bahre nur — بحر نور -۱۵۱



باز پس از این گوشه بوسیلهٔ شهناز وارد شور شده و بعد وارد گوشهٔ دناسری می گردیم :

Cahnâz — شهناز -۱۵۲

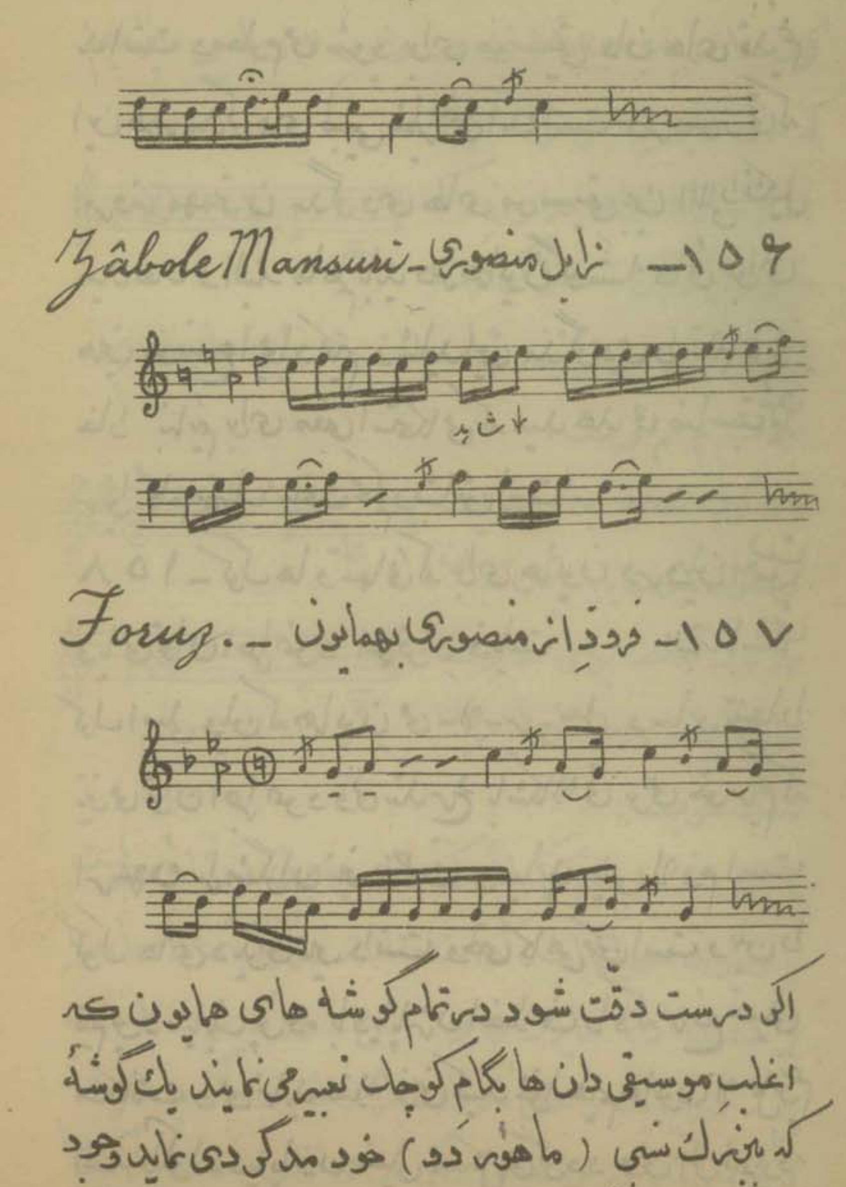
Denâseri — دناسری -۱۵۳



۱۵۴ـ نغمهٔ شوشتری ـ Cuctari

شوشتری عیناً مثل ابوعطاست منتها با سی بکار و اغلب از تأثیرِ غم روی سی بکار نالهٔ خفیفی داده می شود. و شوشتری نغمه ایست، زیرا گوشهٔ منصوری و زابلِ چهارگاه در آن نواخته می شود.

۱۵۵ـ منصوری ـ Mansuri



۱۵۶ـ زابل منصوری ـ Zâbole Mansuri

۱۵۷ـ فرودِ از منصوری بهمایون ـ. Foruz.

اگر درست دقت شود در تمام گوشه های همایون که اغلب موسیقی دان ها بگامِ کوچک تعبیر می نمایند یک گوشه که بزرگ نسبی (ماهور دو) خود مدگردی نماید وجود

نداشت و معلوم می شود برای موسیقی دان های قدیم
این طرز مدگردی طبیعی بنظر نمی آمده است در صورتی که
امروزه مهمترین مدگردی های موسیقی بین المللی را تشکیل
میدهد و البته ما هم باید در همایون گوشه هائی برای
همین موضوع ایجاد کنیم و شاید این مدگردی را بنام نوروز
خارا بنامیم برای معنی استحکامی که میدهد بی مناسبت نباشد
زیرا گام بزرگ، سخت محکم و بشاش است.

۱۵۸ ـ کوک ها و تنهائی که برای همایون در ویلن معمول است
و یا می توان اجرا نمود از قرار ذیلست. البته با ستثنای
کوک اصلی ویلن که همایون می ـ لا ـ ر ـ سل و سایر تنها را
نیز می توان اجرا نمود ولی بتدریج باشکالاتی برمی خوریم که
از عهدهٔ رامشگران نیز بزحمت برمیاید پس لازم است
کوک های دیگری نیز دانست و حتی گاهی ممکن است ویلن را
نیم پرده یا یک پرده باید پائین اختلاف داد که رفع خیلی
مشکلات را می نماید مثلاً فرض کنید بخواهیم همایون لا بمل بزنیم
البته با کوک دیاپازن خیلی مشکل می گردد ولی اگر نیم پرده

کوک ساز را پائین بیاوریم آنوقت در همایون لای طبیعی میزنیم
که همان همایون لا بمل خواهد بود.

۱ـ کوک [illegible] برای همایون لا که
خیلی اجرای آن آسانتر گردد
وضمناً برای صوت تنور مناسب است نیز برای همایون ـ ر ـ
صوت بم هم خوبست.

۲ـ کوک [illegible] برای (همایون
می) صوت متوسط یا باریتون مناسبست:

۳ـ کوک [illegible] برای همایون
سل و بجهت صوت تنور یا باریتون
سنگ خوبست: ـ

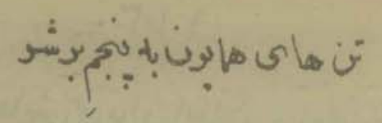
۱۵۹ ـ ببینیم کوکهائی که برای همایون در تار معمول است
یا می تواند معمول باشد کدامند؟ البته در کوک سادهٔ ما هور
(دوری تار) همایون های ـ سل ـ دو ـ ر ـ فا ـ می ـ
لا ـ در نهایت راحتی در تار اجرا می شود و اگر چند پردهٔ
دیگر بیفزایند در تن های دیگر نیز می توان با کلیهٔ مدگردیها

بخوبی اجرا نمود .   من برای امتحان روی یک سه تار
کلیهٔ ۲۴ پرده را در فاصلهٔ یک هنگام بسته ام و تدریج
چون پرده های - دو می سل از رودهٔ قرمز بسته شده چشم
عادت نموده و بنابراین ممکن است از هر ربع پرده هر آوازی
را شروع نمود پس ۲۴ همایون هم می توان در یک هنگام شروع
نمود که هر کدام غیر از دیگری باشد اما روی تاریکه فعلاً
در مدرسه معمول است چون هنوز در هنگام اول آن (نظر
باینکه عادت نبوده و تدریج باید اضافه شود) شش پرده را
نبسته و کسر است (۱) یعنی مدگردی ها اصلاً بمقصود نمی رسد
یعنی وقتی فلان پرده نیست (مثلاً سُل سری) البته از عهدهٔ
اجرای فلان گوشه که آن نوت در آنجا جزء ملدی است بر نخواهید
آمد . پس گذشته از صداداری ساز باید کول برای همایونهای

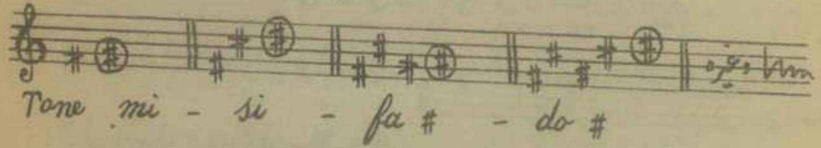
(۱) در تار از دست باز سیم اول که شروع نموده بسمت زیل برویم
دو سری - ر سری - می سری - سل سری - لا سری - سی سری - کسر است یعنی بواسطه
اشکال و نبودن عادت هنوز نبسته ایم و جای آنها با چشم هم معلوم است که کسر است
و این تازه پس از آنست که ما دوازده پرده بکلیه تار افزوده ایم و معمول گشته!!

که با مدگردی هایش می توان اجرا نمود تعیین نمائیم :
۱- این کول را بعنوان کول شور
لا می نامند و همایون - لا - ر -
می در آن خوب می شود ولی از همه بهتر صداداری اقلیت
۲- درین کول همایون دو
برای صوت بم و همایون فا برای
صوت متوسط خوبست ولی در دومی بعضی پرده هائی که کسر است
از همان پرده های بیکاره می شود می توان ربع پرده بالا یا پائین
کشید و هر وقت مدگردی روی آن پرده تمام شد و احتیاج
رفع گردید در یک سکوت بموقع فوراً آنرا بجای اول قرار میدهیم
۳- همان می و لا نیز درین
کول خوب می شود :

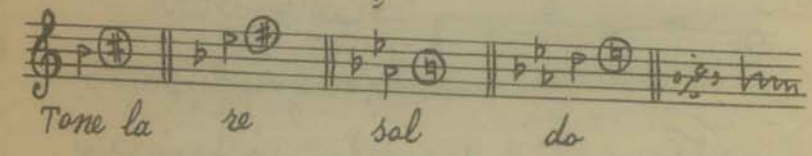
۱۶۰- در صورتی که همایون را بخواهیم روی دور
پنجمهای فروشو و برشو مدگردی نمائیم بترتیب
ذیل سلاح کلید را باید گذاشت :



تن های هایون به پنجم برشو



تن های هایون به پنجم فروشو



با جزئی دقتی می توان یافت که چه در برشو ها وچه در فروشوها
از هرتنی که بتن دیگی بخواهیم برویم باید چهار نوت راتغییر داد
واین خود مدگردی خیلی مشکلی است، زیرا مثلاً در رفتن از
تن لا به ر نوت های ذیل تغییر می نمایند :

۱- سی ♭ تغییر نموده در تن بعد سی ♮ می شود.
۲- دو دیز از بین رفته دو بکار میشود.
۳- می کرن اضافه به سلاح شده است.
۴- فا دیز بعنوان عرضی وارد سلاح گشته است.

پس یکی از دلائلی که در این قبیل آواز های ایران مدگردی
بسبک موسیقی بین المللی خیلی بندرت می شود برای همین
نوع اشکالات است اینست که مدگردی ها منحصر بگوشه
های مختلف گردیده ولی آن هم خود باندازهٔ متنوع است که
کافی است امابا وجود این دو انگارهٔ ذیل را می توان برای
مدگردی به هایون های برشو و فروشو بکار برده و
یقیناً نتیجهٔ مطلوب خواهد داد واین دو انگاره را یکی از گوشهٔ
چهارگاه ماده ۱۳۹ برای برشو ها و یکی از گوشهٔ منصوری
ماده ۱۵۵ برای فروشو ها اقتباس نموده ایم :

۱ ٤/ ۱- انگارهٔ مدگردی از هایون سُل به پنجم برشو (یا چهارم فروشو)

حال کاملاً وارد همایونِ ر re شده ایم یعنی تمام گوشه های همایون را باید یک پنجم درست بالاتر زد تا جزو همایون re محسوب گردند.

۱۶۲ - انگارهٔ مدگردی از همایونِ سل به پنجم فروشور (یا چهارم شور)

۱۶۳ - ترتیب نوت های شاهد در همایونِ سل / با نظرِ دقیقی در مثالهای همایون اگر وضع نوت هایِ شاهد را بهمان طرز که برای ماهور تشریح نمودیم در بنجا نیز بخواهیم توصیف کنیم از این قرار است :

سَل - در گوشه های بختیاری - مُوالف - گوشهٔ چهارگاه - غزال - زابل نوت شاهد است.

لا ♭ - در گوشه های دخول و آنچه متعلق با هنگ همایون یعنی شخصیت خودش است نوت شاهد است.

سی - در هیچ گوشهٔ نیست ولی اگر آنرا نوت شاهد قرار دهیم زابل چهارگاهِ sol خواهد بود و خیلی خوب هم تناسب دارد ولی معمول نبوده است.

دو - درگوشه هایِ چکاوک - شوشتری - ابوالچپ - نوتِ شاهد است.

ر - در گوشه های بیداد - نی داود - نوروزها - طرز نوبت - شاهد است. می بمل و فا در هیچ جا نوت شاهد نگشته است این دو نوت را نیز از نظرِ گام کوچک بین المللی اگر بگیریم که در

سوم و چهارمش خواهند بود، اشکالی ندارد و می توان
گوشه هائی خلق نمود.

دستگاه چهارگاه

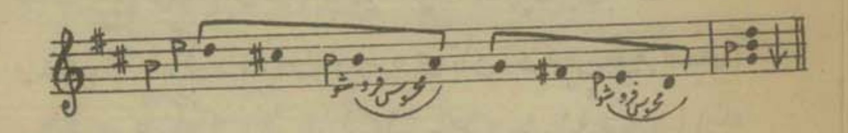
۱۶۴ - در گام چهارگاه همیشه دو علامت نیم پرده ی
برشو و دو علامت ربعی فروشو با هم وارد شده اند
چنانکه ذیلاً ملاحظه می شود:

گام چهارگاه (بر سه سر) در حرکت برشو

۱- در گام چهارگاه مثل گام بزرگ دو دانگ مساوی است
۲- دور مدگردی ها به پنجم برشو و پنجم فروشو مثل گام
بزرگ منظم و خوش آهنگ و ملایم جلوه میکرد، یعنی مثل همایون

سخت نیست زیرا در اینجا در هر مدگردی چهار علامت عرضی
تغییر میابد و در این جا دو عدد بیشتر تغییر نمی کند.
۳- در آخر هر دانگ نیم پرده است یعنی در واقع برای هر
دانگ در حرکت برشو یک نوت محسوس وجود دارد که منطق
دو علامت نیم پرده برشو را بیان می کند.
۴- اگر گام را فروشو حساب کنیم در آخر هر دانگ نیز یک محسوس
فروشو (منتها بفاصله ملایم دوم نیم بزرگ) موجود است که
منطق دو علامت ربعی فروشو را بیان می کند:

گام چهارگاه (بر سه سر) در حرکت فروشو

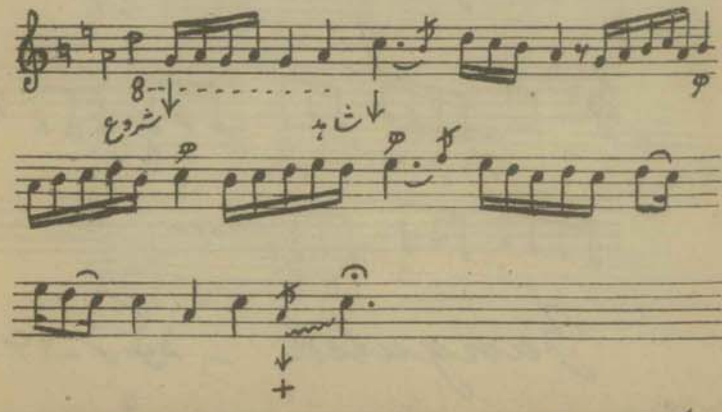


۵- اکورد برشو تنیک اکورد بزرگست و اکورد فروشو از
تنیک نه بزرگ و نه کوچکست بلکه می توان از او اکورد سه صدائی
معتدل خواند زیرا دو سوم نیم بزرگ روی هم آمده است
و صدا داری آن کاملاً معتدل است. برای اینکه بهتر فهمیده شود

می توان امتحان گوشی نمود باین شکل که اکورد را بزرگ نموده یعنی سی آن را بکار نموده روی پیانوی کوکی بنوازید خواهید دید در صدادادی آن چیزی از حمله و یورش یا تهدید و عتاب و یابالاخره حرکت تندی را احساس می نمائید و بالعکس آنرا کوچك نمائید یعنی سی را بمل نمائید خواهید دید صدادادی آن چیزی از ضعف و فرو ماندگی و بالاخره خستگی و یأس و غم را می ساند اما اکورد را اگر باسی کرن بتوانید اجرا نمائید خواهید دید صدادادی آن فراغت و صحت مزاج و اعتدال کامل را معرفی می نماید یعنی حس میکند که از هیچ طرفی چیزی کم و زیاد نیست. این تجربه برای من و عده‌ٔ از شاگردان من در روی تار و همین طور اخیراً در روی ارگی که بواسطهٔ مکانیسم مخصوص بنا به میل نوازنده دنده های سیاه را ربع تن می نماید کاملاً موفقیت حاصل گشت و برای اهل فن از همین نکتهٔ کوچك افق جدیدی در آهنگ ربع پرده باز شده و ترجمهٔ بسا احساساتی که سابقاً میسر نبوده آسان و مسلم می نماید.

۶- پس چهارگاه را می توان گامی فرض نمود که در آن واحد هم بر شو و هم فرو شو باشد دلائل آن نیز از دو مثال گذشته و آنچه در مادهٔ پنج ذکر شده تا حدی روشن است. اینك بطور نمونه گام چهارگاه do را که در تار معمول است و از طرفی با گام دوی بزرگ براحتی می توان مقایسه نمود مأخذ گرفته انگاره های چهارگاه را در این گام میدهیم و تن شناسی چهارگاه را نیز حسب المعمول بعد از شناختن چهارگاه می اندازیم که در اندیشه و تفکر و فهم آن دقیقتر خواهید بود.

۱۶۵- انگارهٔ چهارگاه — *Çahârgâh*



نوتی که بعلاوه گرفته سوم نیم بزرگ فرو شو تنیك است که

در چهارگاه اغلب بعوض محسوس از روی این نوت فرود به تنیک می آید و این نمونهٔ یک وقار و دستیتی است که کمی هم بوی رزم آزمائی و جنگجوئی از آن استشمام می شود.

Kerecmeh کرشمه -۱۶۶

Piczangulek — پیش زنگوله -۱۶۷

Zangulek — زنگوله -۱۶۸

در سه گوشهٔ فوق که در واقع همه جزو درآمد یا اصل مایهٔ چهارگاه است نوت تنیک شاهد است و چندین گوشهٔ دیگر نیز در همین زمینه هاست که بی اهمیت است و از این پس باز درجه بدرجه هر نوتی را نوت شاهد نموده و چند نوت اطراف او دور محور خود نمایش میدهند و از این طرز آهنگ های مخصوص و گوشه هائی با احساسات متفاوت بدست می آید:

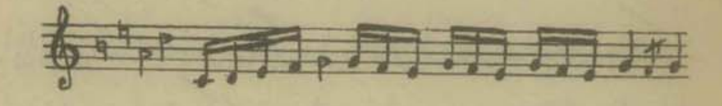
Badr — بَدْر -۱۶۹
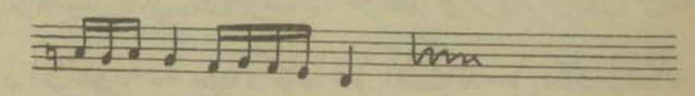
این گوشه در ردیف معمول نبوده و از اضافات خود من می باشد.

۱۷۰- زابل - Zâbol

۱۷۱- مویهٔ صغیر Muyeye saqir

۱۷۲- مویهٔ کبیر - Muyeye kabir

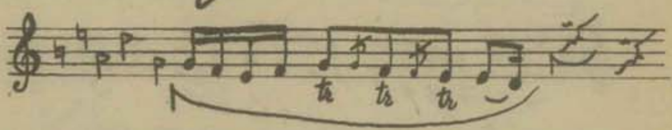


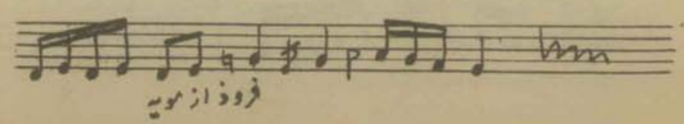


در مویهٔ صغیر درجهٔ چهارم شاهد بود و درجهٔ پنجم متغیر گشته یک ربع کوچک می‌شود ولی در مویهٔ کبیر روی سل کرن ایستاده یعنی آن را شاهد می‌نمائیم و درجهٔ ششم را هم یکان می‌کنیم و این درست مدگردی بچهارم است (پنجم فرود شو) که فاتنیک می‌شود

و سلام کلید این طور می‌شود:

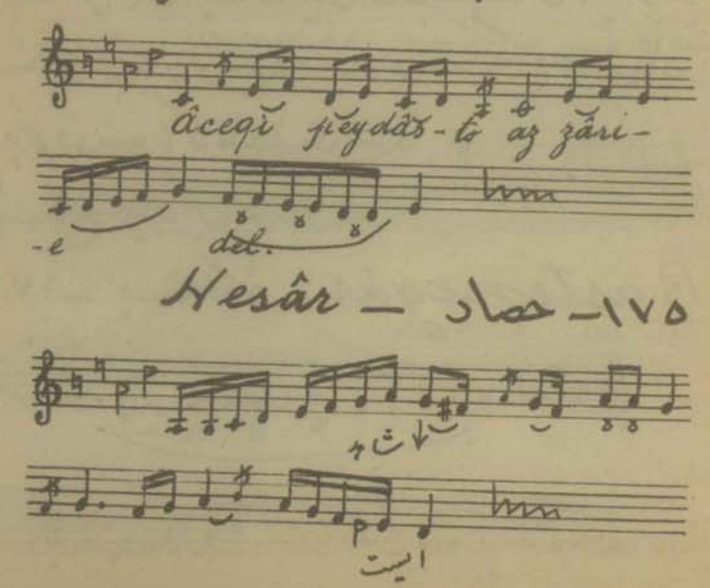
۱۷۳- بسته نگار - Bastenegâr





تم وزنی اول این مثال را بسته نگاه گویند و هر گوشه را
می توان با این وسیله فرود آورد ولی از گوشه های خشک
و بازاری است مخصوصاً اگر بطرز معمول درجه بدرجه کم و
زیاد نمایند خیلی یکنواخت و ساده خواهد بود در هر حال برای
فرود از مویه به چهارگاه اصل آنست که سل نگاه را نشان
داده و لاکرن را بصدا آورده فرود بیایند چنانکه در آخر
مثال نشان داده ام

Zâbole gabri — زابل گبری —۱۷۴



در حصار مدگردی به پنجم بر شو است چنانکه چهارگاه سل

اکنون در چهارگاه سل با این سلاح هستیم :

Foruze hesâr — فرود حصار —۱۷۶

Moxâlef. — مخالف —۱۷۷

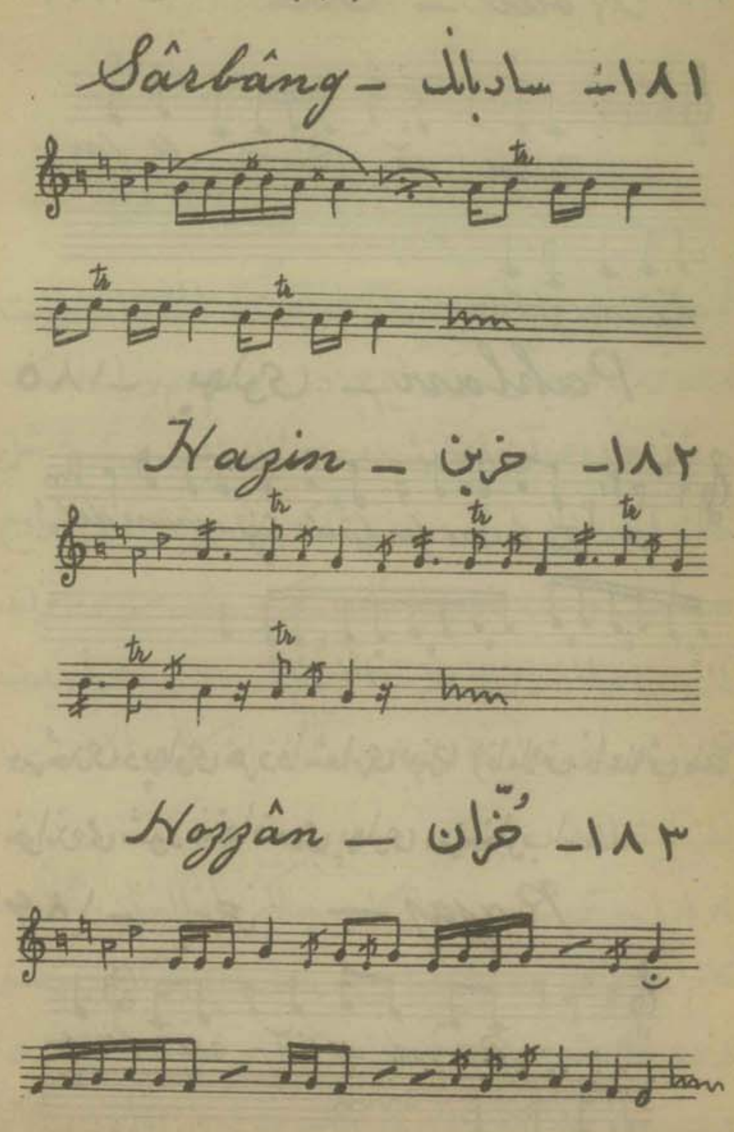
تا این جا تمام نوت ها بنوبت شاهد شده اند فقط محوس بر شو
(سی) است که چنان که سابقاً نیز اشاره شد نمی تواند شاهد
بشود مگر اینکه بعنوان زابل در حصار چهارگاه بزنیم و آن
دیگر جزو مدگردی های ضمنی حصار است که در ردیف محسوب نمیشود.
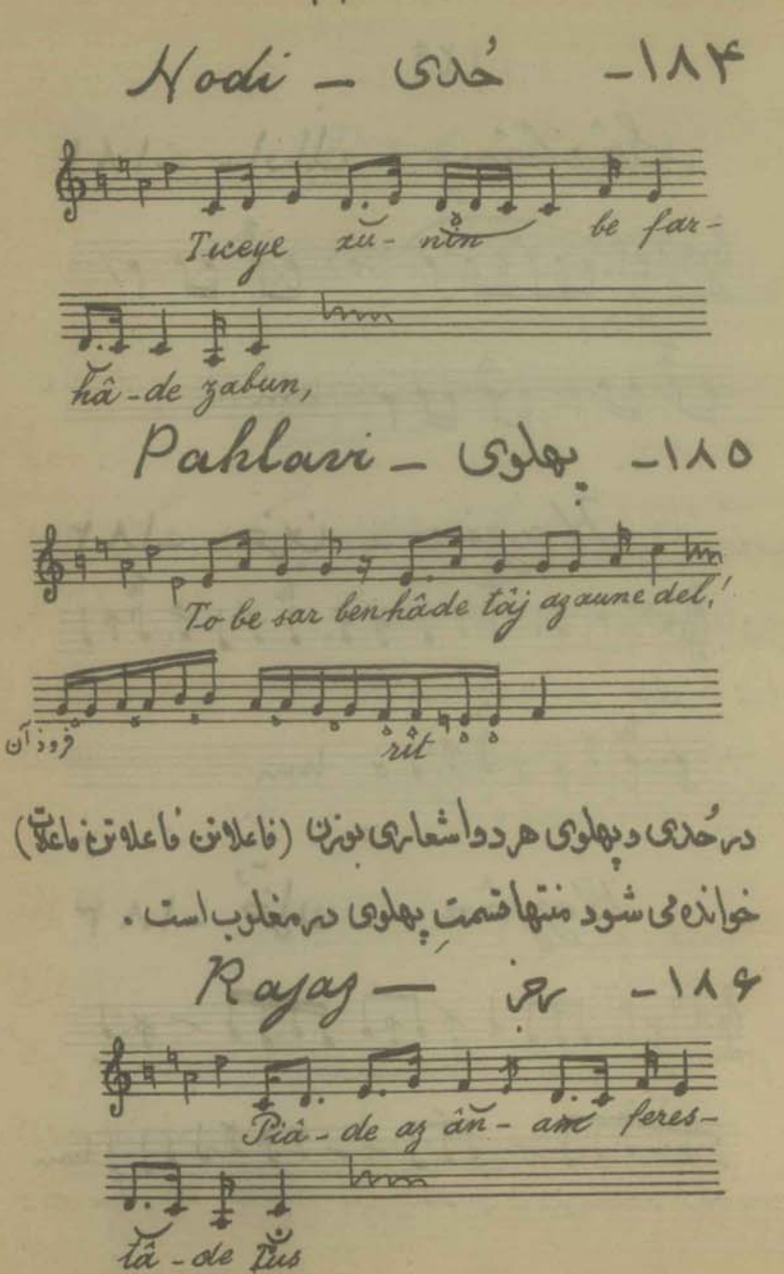
Maglub – مغلوب –١٧٨

مغلوب در واقع همان درآمد چهارگاه است که در هنگام
بالا یعنی بعنوان اوج چهارگاه می‌آید.

Nagme – نغمه –١٧٩

Pare prastuk – پرپرستوک –١٨٠





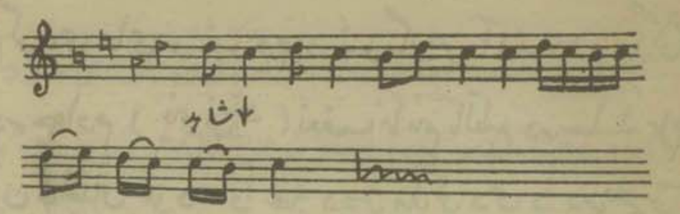
۱۸۴- حُدی - Hodi

۱۸۵- پهلوی - Pahlavi

در حُدی و پهلوی هر دو اشعاری بوزن (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات)
خوانده می‌شود منتها قسمتِ پهلوی در مغلوب است .

۱۸۶- رجز - Rajaz

۱۸۷- منصوری - Mansuri



منصوری نیز همان اوجِ چهارگاه است که تُنیک شاهد است
و دو نوتِ طرفینش چون نیم پرده و دوم نیم بزرگ است
و بیشتر هم روی آنها کار شده و بر تُنیک ایست می‌شود، مثلِ
حالتِ گریه و ناله را دارد خصوصاً که همیشه وقتی میخواستند اوج
صداست و اغلب با صوتِ سر است که بر حالتِ غمش می‌افزاید
در همین جاها زابل را میزنند، دیگر از آن بالاتر معمول نیست
زیرا چه برای سازها و چه برای آواز اشکال داشته صرف
نظر گشته است .

۱۸۸ - تن‌شناسی چهارگاه - چنانکه سابقاً اشاره شد در
گام چهارگاه دو علامتِ ربع پرده که دلیل بر گامِ فروشو
و دو علامتِ نیم پرده که دلیل بر گام بر شواست موجود،
و در صورتیکه گام چهارگاهِ سغر را که در اولِ دستگاه

۱۸۷ برشو و فروشو آن را نمونه داده ایم اگر مأخذ ـ
مدگردی های برشو و فروشو بگوئیم آنچه دور مدگردی
را در چهارم (پنجم فروشو) تعقیب نمائیم بالطبع در سلسلهٔ بمل ها
و کرن ها سیر نموده و آنچه دور مدگردی را در پنجم برشو
تعقیب نمائیم در سلسلهٔ دیزها و سری ها سیر نموده ایم:

مدگردی در سلسلهٔ چهارم ها (پنجم فروشو)

re sol do

fa si b mi b la b

مدگردی در سلسلهٔ پنجم ها

re la mi si

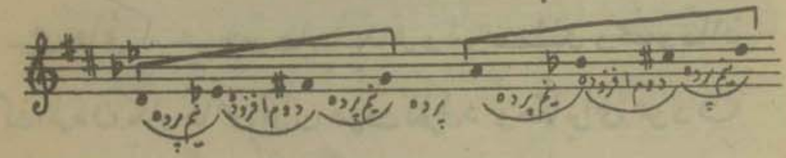
fa # do # sol #

قواعد و نکات ذیل مربوط بمادهٔ ۱۸۸ تن شناسی چهارگاه است

۱ـ تا مدتی که در سلاح کلید، علامت کرن دوبل یافت می شود آخرین
کرن دو تنیک است. یعنی در واقع محسوس فروشو است زیرا
از آن نوت یک دوم نیم بزرگ که پائین تر برویم تنیک یافت می شود
۲ـ همین قدر که کرن دوبل از سلاح خارج شد دیگر آخرین دیز
محسوس است و نیم پرده بالاتر از آن تنیک یافت می شود
۳ـ دقت شود که علامت بکارهائی که در بین بمل ها و کرن
ها است عیناً صورت دیز را دارند یعنی برشو هستند و همچنین
سری هائی که بین دیزها میایند فروشو هستند و مخصوصاً از
گذاردن بکارها نمی توان صرف نظر کرد و حتماً برای نمودن
تسلسل و دور مدگردی باید گذاشته شود.
۴ـ تن های آخری مدگردیها (سل دیز و لا بمل) هم ارمنی
است یعنی هر دو یک تن است که در یک جا نام دولا دیز و دیگری
سی بمل گرفته است. پر واضح است که اینها را نیز
اگر بدقت بیازمائیم باز بهمان طرز دیزها و کرن ها جلو
خواهند رفت.
۱۸۹ ـ چهارگاه فرنگی ـ اصطلاحی است که در بین شاگردان

برای چهارگاهی که در پیانو (کوک اروپائی) زده می‌شود
وضع گشته در این چهارگاه چهار نیم پرده و دو دوم افزوده
و یک پرده موجود است که ذیلاً ملاحظه می‌شود و این گام را
در موسیقی های مدرن مخصوصاً قطعات پیانو که نوابغ
مشهور لیست (*Liszt*) ساخته بسیار دیده می‌شود،
اینک گام آن :

چهارگاه فرنگی



۱۹۰ - کوکهای چندی در تار

۱- در کوک *do* چهارگاه *do* احتیاج به تذکار نیست قبلاً
شرح داده شده است.

۲- در *sol* چهارگاه *sol* برای
صوت متوسط خوبست و صداهای
خوبی هم دارد.

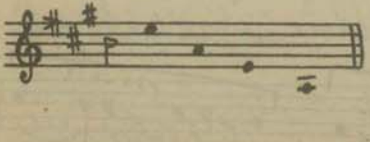
۳- در فا *fa* برای صوت خیلی
زیل ولی باید پردهٔ سی بکار دوم
را یکربع بالاتر برد که در سیمهای زرد سل کوک و در سفید
دو کوک پیدا شود.

۴- در *si b* برای صوت خیلی
باس خوبست همین طور در کوک
راست پنجگاه هم خوب می‌شود:

۱۹۱ - کوکهای چندی برای ویلن : گذشته از
کوک اروپائی که باید تن های چهارگاه - دو - سل - ر - لا -
فا - بخوبی از عهده برآید :

۱- چهارگاه *re* برای صوت
متوسط خوبست :

۲- چهارگاه *la* برای صوت



خیلی زیل تنور بزیل یا کلوراتورا
Koloratur خوب است

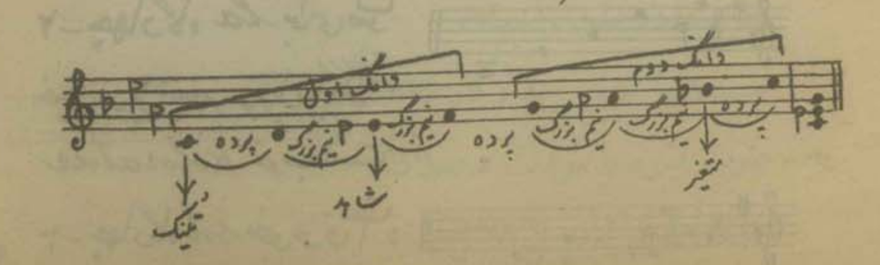
۳- چهارگاه *sol* بنحو فوق است :

البتّه هم در تار و هم در ویلن کوکهای دیگری نیز می توان ترتیب داد ولی باید ملاحظهٔ نوت خوانی را نمود (مخصوصاً در ویلن) که مشکل نشود یعنی بالاخره راهی داشته باشد که بتوان هر سیمی را سیمِ دیگر فرض نمود.

دستگاهِ سه گاه

۱۹۲ - معمولاً آنچه در دستگاه چهارگاه زده می شود تقریباً با همان اسامی و روشِ ملدیِ در سه گاه نیز زده می شود و چون گام در اینجا فرق نموده اینست که تفاوت بسیار می نماید

گام سه گاه - *Segâh*



نکاتِ ذیل را دقت نمائید:

۱- دو علامتِ ربع پرده در گام هست چنانکه در ابتدا اشاره نمودیم و بالاخره این دو آواز باید در یک جا طبقه بندی شود فرقِ کلی این دو در نوتِ شاهد و نوتِ متغیر است والا گام در آنها یکی است.

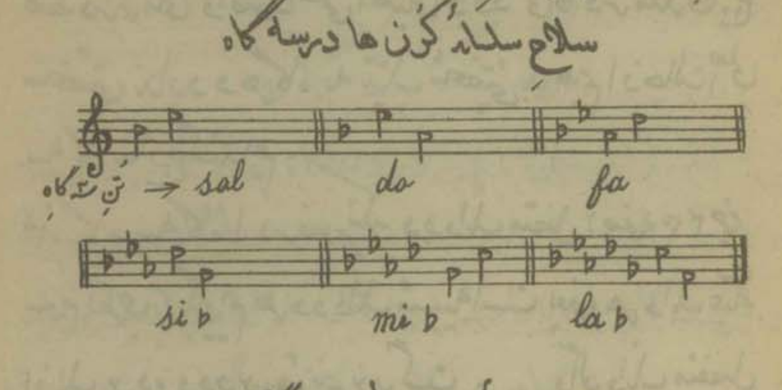
۲- نوت شاهد در سه گاه بمنزلهٔ تنیک است و تنیک حقیقیِ سه گاه فقط در آرمنی و اصولِ علمی اهمیتی دارد والّا در ملدی هیچ شخصیتی ندارد و هر گاه به تنیک شخصیتی بدهیم از حالتِ اصلیِ سه گاه خارج گشته ایم.

۳- گام سه گاه را در صورتیکه دو دانگِ متصل (صفحه ۳۴ جزء سوم نظری) بگیریم هر دو دانگ شبیه است یعنی هر دانگ عبارت از یک پرده و دو بار دو نیم بزرگ است. و اگر دانگِ منفصل بگیریم دانگِ دوم معکوسِ دانگِ اوّل است زیرا دو نیم بزرگ و یک پرده است.

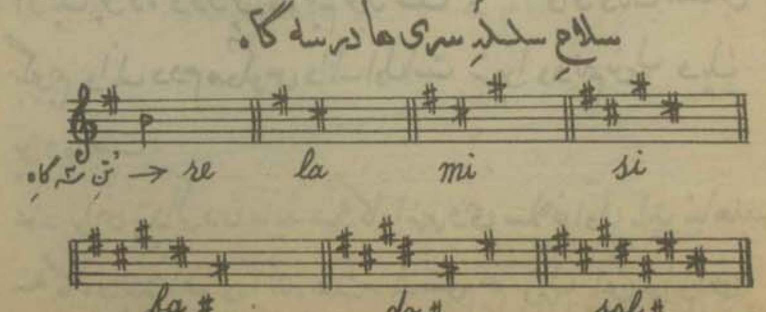
۴- برای پیدا کردنِ مایهٔ سه گاه از روی سلفژ اوّل باید شاهدِ سه گاه را پیدا نمود آنگاه همیشه یک سوم نیم بزرگ پایین تر از آن

تنیک است؛ شاهد هم (در صورتی که مدگردی در سلسلهٔ دوازده نیم پرده‌ای کروماتیک سیر نماید) همیشه در کرن‌ها ربع پردهٔ قبل از آخر و در سری‌ها ربع پردهٔ آخر است. نوتِ متغیرِ سه‌گاه هفتم آنست که یک ربع بالاتر می‌رود و این تغییر فقط برای گوشهٔ مخالفت پس در مخالفِ سه‌گاه سه علامتِ ربع پرده وجود دارد و نوت شاهدِ مخالف تنیکِ اصلی سه‌گاه است

سلّمِ سلسلهٔ کرن‌ها در سه‌گاه



سلّمِ سلسلهٔ سری‌ها در سه‌گاه



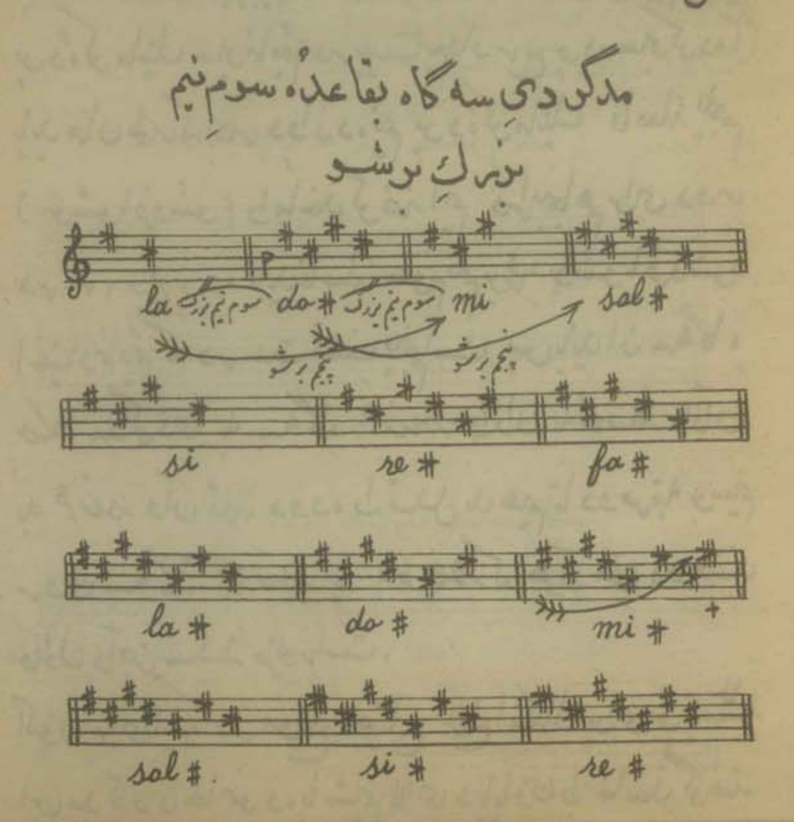
دقت شود که تا در سلّم کرن وجود دارد همیشه ربع پردهٔ قبل از آخر شاهدِ سه‌گاه است و بمجردی که کرن محو می‌شود آخرین ربع پرده شاهد می‌شود.

۱۹۳ - سابقاً اشاره شده است که اگر بخواهیم یک نوع تسلسل برای مدگردی‌ها بیابیم که در عوضِ اینکه در دوازده نیم پرده پرده‌ای کروماتیک سیر نمائیم، در بیست و چهار ربع پرده سیر کرده باشیم باید همان طور که در دوازده نیم پردهٔ کروماتیک فاصلهٔ پنجم (برشو یا فروشو) را مأخذ گرفته‌ایم در اینجا هم برای دور در ۲۴ ربع پرده باید فاصلهٔ سوم نیم بزرگ برشو یا فروشو را اختیار نمائیم که درست نصفِ پنجم است پس باید از سه‌گاهِ do مدگردی به سه‌گاهِ p mi و از آن به sol و از آن به p si و آن قدر دوره را تسلسل بدهیم تا دو مرتبه برسیم روی سه‌گاهِ # si یا bb re که هم آهنگِ do هستند و کلّ و آخر سلسلهٔ مزبور است.
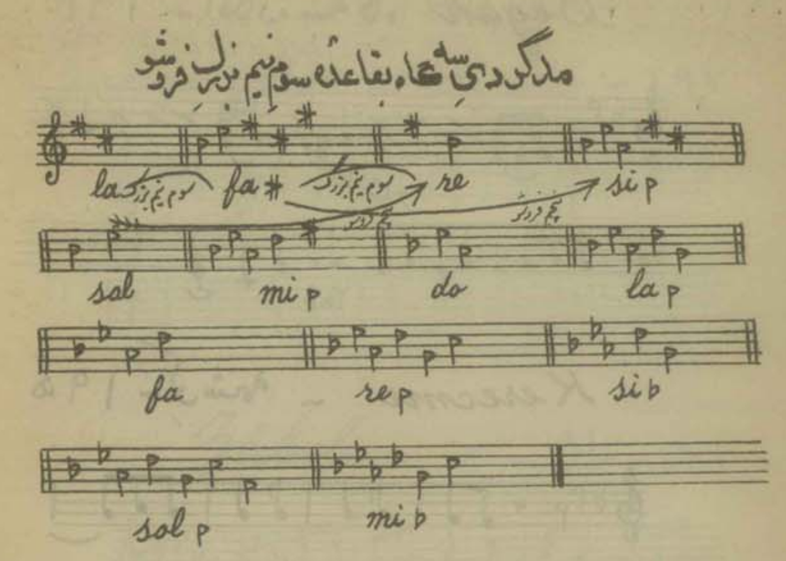
اکنون برای اینکه در مواقع احتیاج رفع اشکال برای ترتیب سلّم این مدگردی‌ها نموده باشیم لای دیاپازن را مأخذ گرفته

سی و ده تنِ بر شو و سی و ده تنِ فرو شو از روی مدگردی
به سومِ نیم بزرگ نمونه داده که ۴۴ ربع پرده را نموده باشیم
چون تن های اولی و آخری از هر پرده تکرار شده است وقتی
از جمع کل کسر نمائیم همان ۲۴ تن خواهد شد که تن های یکی
و اصلی است :

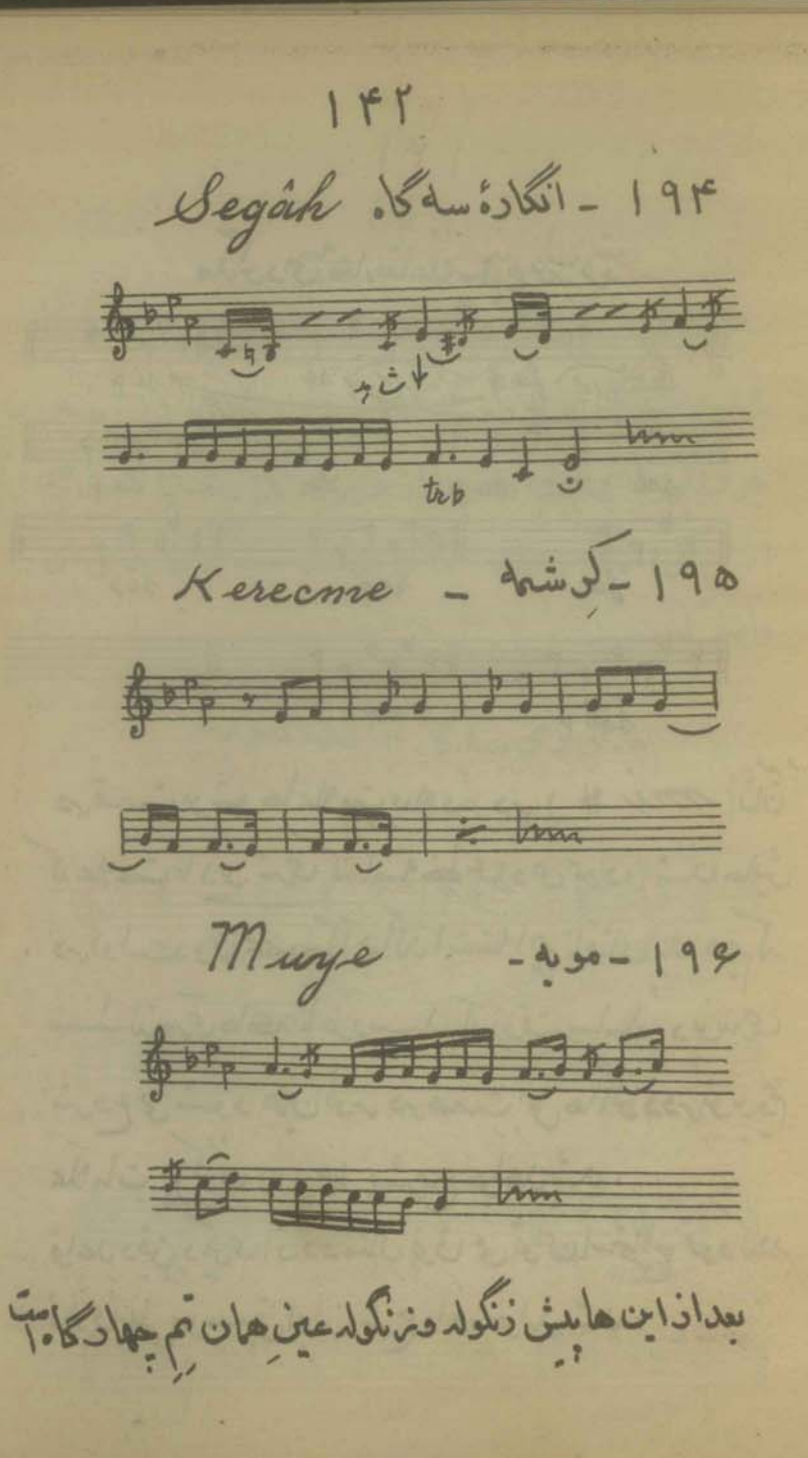
مدگردیِ سه گاه بقاعدهٔ سومِ نیم بزرگِ برشو



مدگردیِ سه گاه بقاعدهٔ سومِ نیم بزرگ فروشو



در قسمت برشو ها علامتِ بعلاوهٔ دو (# mi) نشانِ میدهد
که علامتِ فا دیز سری که با سه خطِ عمودی نموده شده جایش
در اول است ولی مخصوصاً آنجا گذاشته ایم تا نشان بدهیم که
سلسلهٔ سری ها که باخر رسید آن وقت سلسلهٔ دیز سری
شروع می شود همین طور در قسمتِ بمل ها اگر دورتر برویم
علاماتِ بمل کرن (bp) شروع خواهد شد .
قواعدِ دقیقِ دیگری از دو مثالِ فوق می توان استخراج نمود که در
نظریِ علمیِ موسیقیِ ایران شرح داده خواهد شد .



که از رو تنیک شروع می شود :

١٩٧ - زنگ شتر - Zange cotor

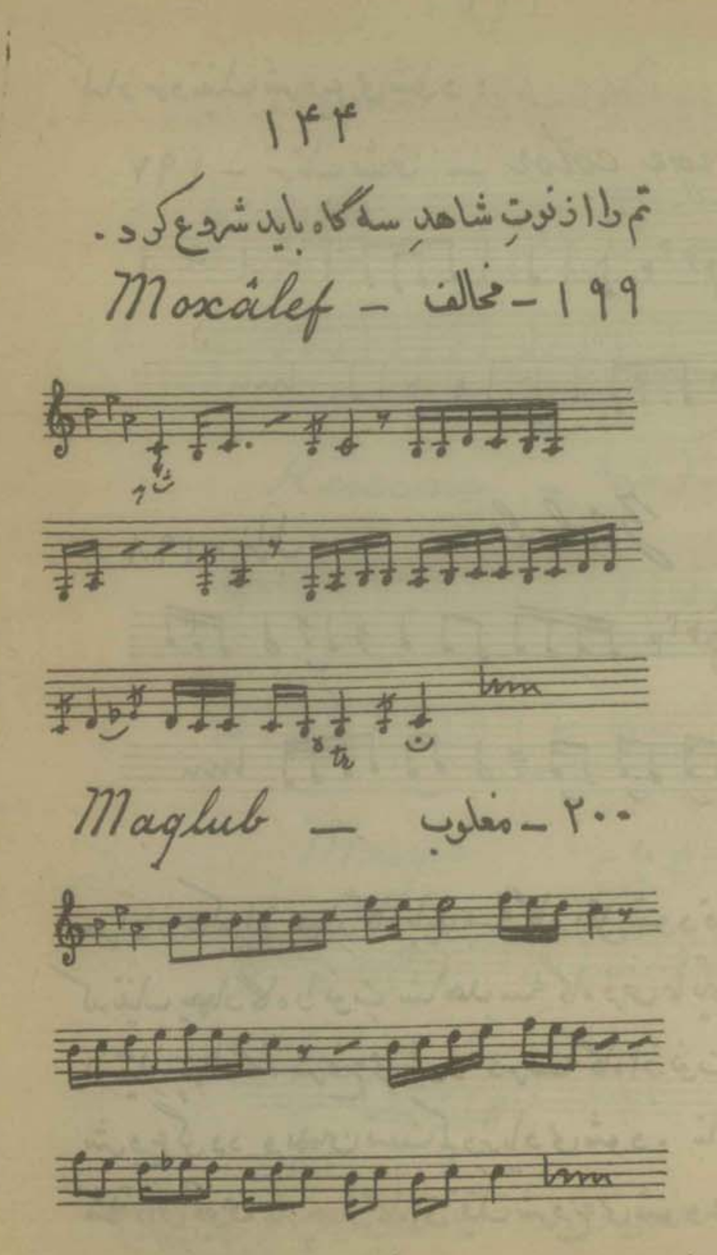
١٩٨ - زابل - Zâbol

هر آوازی که از چهارگاه باید به سه گاه نقل شود قاعده این است که تنیکِ چهارگاه را نوتِ شاهدِ سه گاه فرض نمائیم یعنی هر چه از تنیکِ چهارگاه شروع می شود در سه گاه از نوتِ شاهد شروع گردد و بهمین نسبت کم و زیاد می شود. بنابراین مثلاً زابلِ کبری در چهارگاه از تنیک شروع می شود عینِ همان

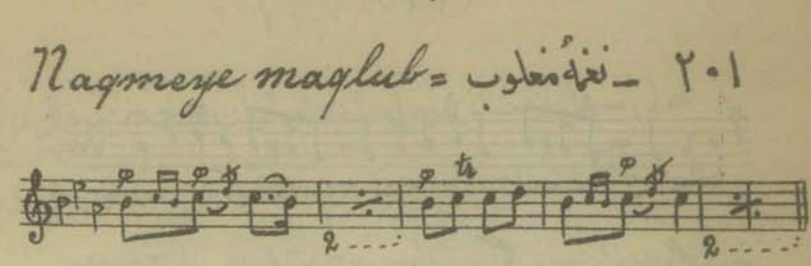
تم را از نوتِ شاهدِ سه گاه باید شروع کرد.

Moxâlef - مخالف - ۱۹۹

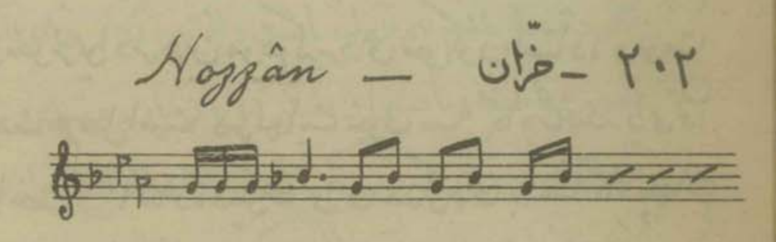
Maqlub — مغلوب - ۲۰۰
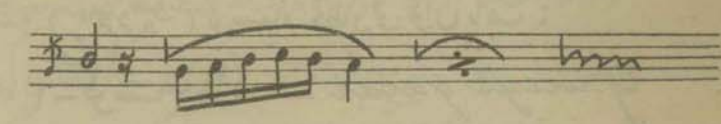


Nagmeye maqlub = نغمهٔ مغلوب - ۲۰۱



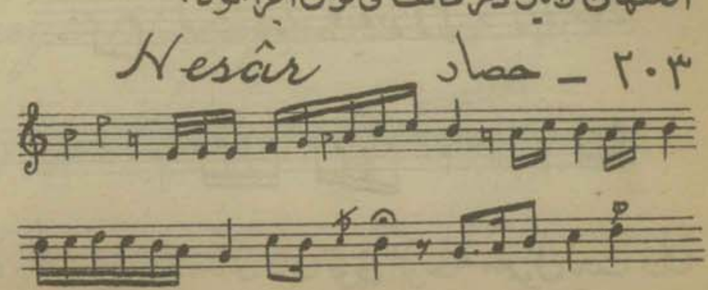
Hozzân — حزّان - ۲۰۲

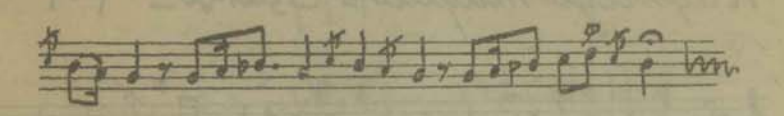




حزّان در حقیقت فرود مخالف است : و مخالف خود نغمهء ایست که گوشه های متعدّد می تواند داشته باشد حتی بیات اصفهان را نیز در مخالف می توان اجرا نمود.

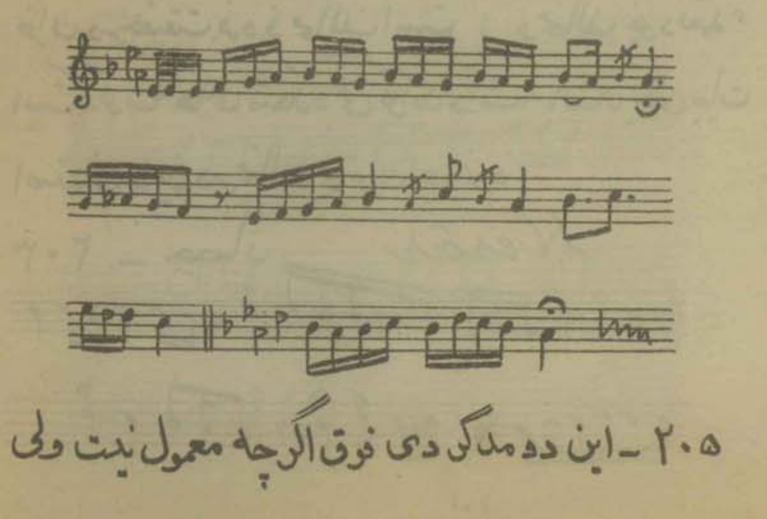
Hesâr — حصار - ۲۰۳





حصار بهترین رابطی است برای مدگردی به سه گاه پنجم
برشور یا در همین موقع که روی سی کرن ایستاده و نوت
ایست هم سل است در نهایت خوبی سه گاه sol را می توان
نواخت انگارهٔ دیگری برای مدگردی به سه گاه چهارم
برشور (پنجم فروشو) بوسیلهٔ قطار می توان یافت :

۲۰۴ - گوشهٔ قطار — *guceye gatar*

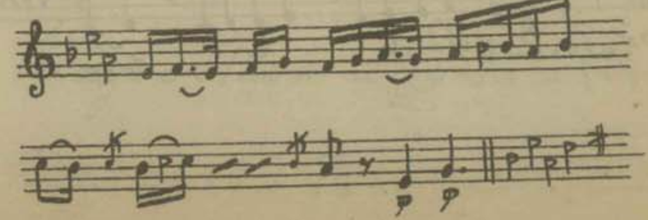


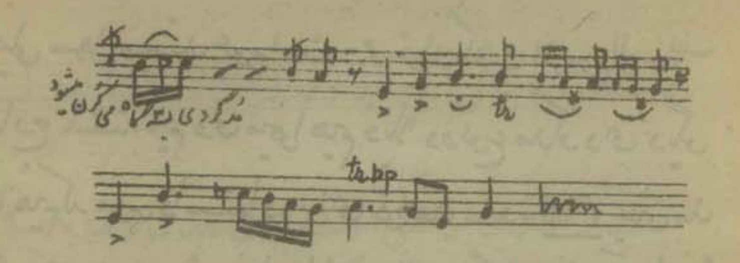
۲۰۵ - این دو مدگردی فوق اگرچه معمول نیست ولی

خیلی سهل و پسند عموم است و می توان گفت از روال ردیف
خارج نگشته ایم ولی میخواهیم ذیلاً دو نوع مدگردی دیگر
بدهیم که مورد استفاده برای قواعد ماده ۱۹۳ یعنی مد
گردی به سوم نیم بزرگ باشد والبته انگاره های آنها کاملاً
تصوری است و بایستی رامشگر قبل از بیان عقیده و سلیقهٔ خود
آنهارا بخوبی فراگیرد بطوریکه کمک ساز از خارج بتواند صحیح
زمزمه نماید ازان پس با تاری که پرده های درست داشته
باشد (یعنی خارج نباشد) یا یکی از سازهای آرشه مد-
گردی نمایند انگاه لذت استماع این دو گوشه و مدگردی آنرا
خواهد دریافت .

انگارهٔ مدگردی برای سوم نیم بزرگ برشور در پایه گاه

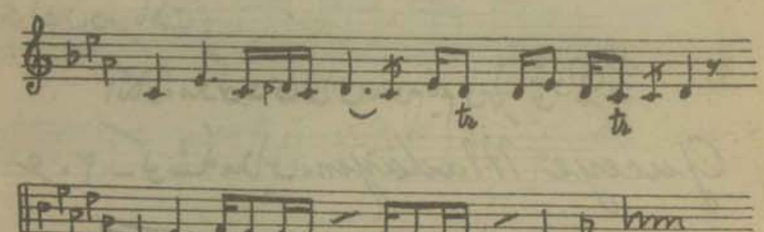
۲۰۶ - گوشهٔ مداین *Guceye Madâyen*

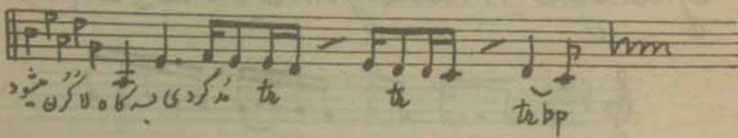


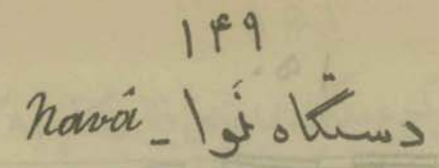


پس از این گوشه بشرطی که قدری اهسته وگرم نواخته شود بدون اینکه مدگردی خارج یا زننده بنظر آید می توان افشاری یا سه گاه (mi ر) می کرن را شروع نمود اکنون انگاره برای مدگردی به سوم نیم بزرگ فروشو را میدهیم :

Nahâvand ۲۰۷ - نهاوند -



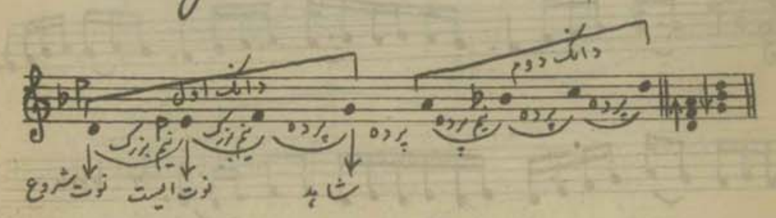




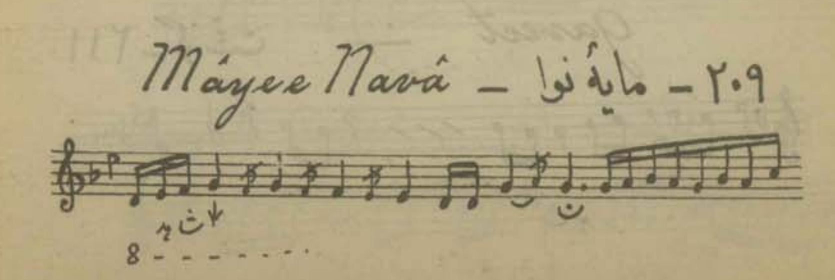
Navâ _ دستگاه نوا

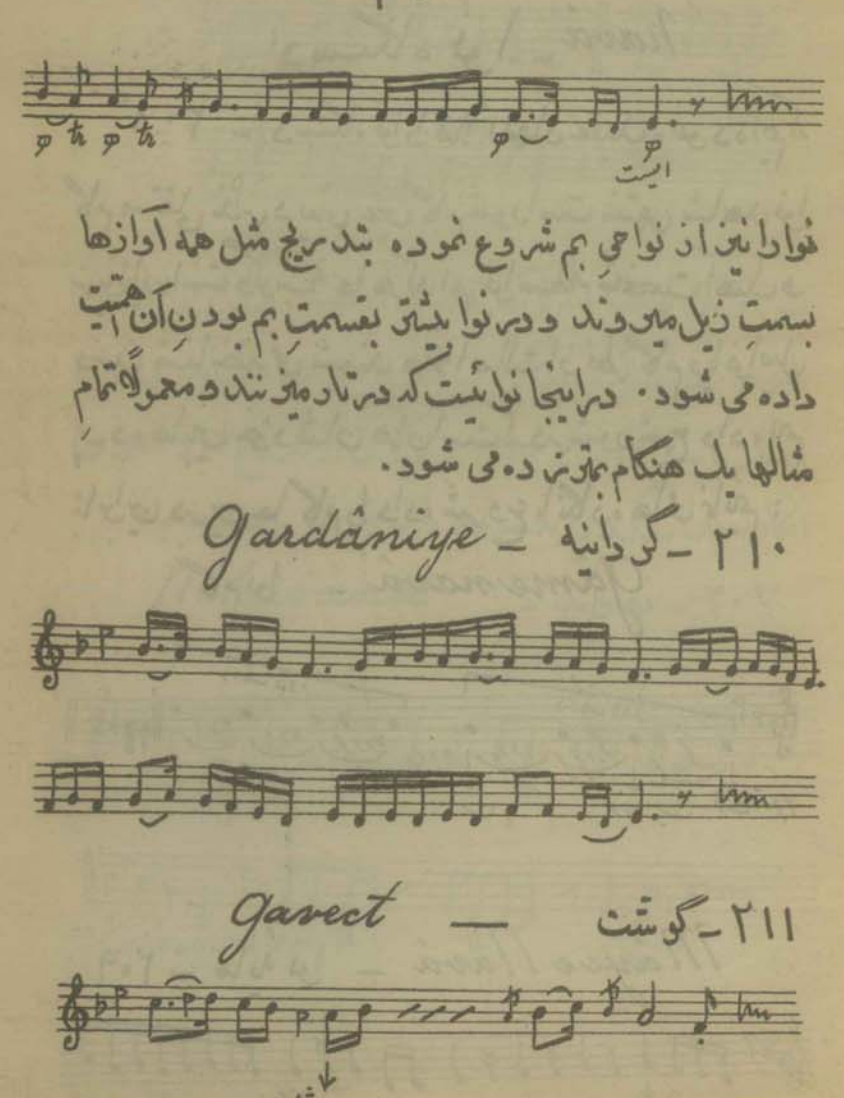
۲۰۸ - دستگاه نوا را قبلاً اظهار عقیده نموده ایم که گام مستقلی ندارد یعنی عین گام شور است منتهی شاهد نوا زیرتریان است وگوشه ها هر کدام بواسطهٔ شخصیت آهنگ و وزن شناخته می شوند والا اصالت از نظر گام ویا فواصل پرده ها بین خودشان همان است که در شور شرح داده ایم بنابراین درین جا گام را داده شروع بانگاره ها می نمائیم :

Gâme navâ - گام نوا



Mâyee Navâ - مایهٔ نوا - ۲۰۹





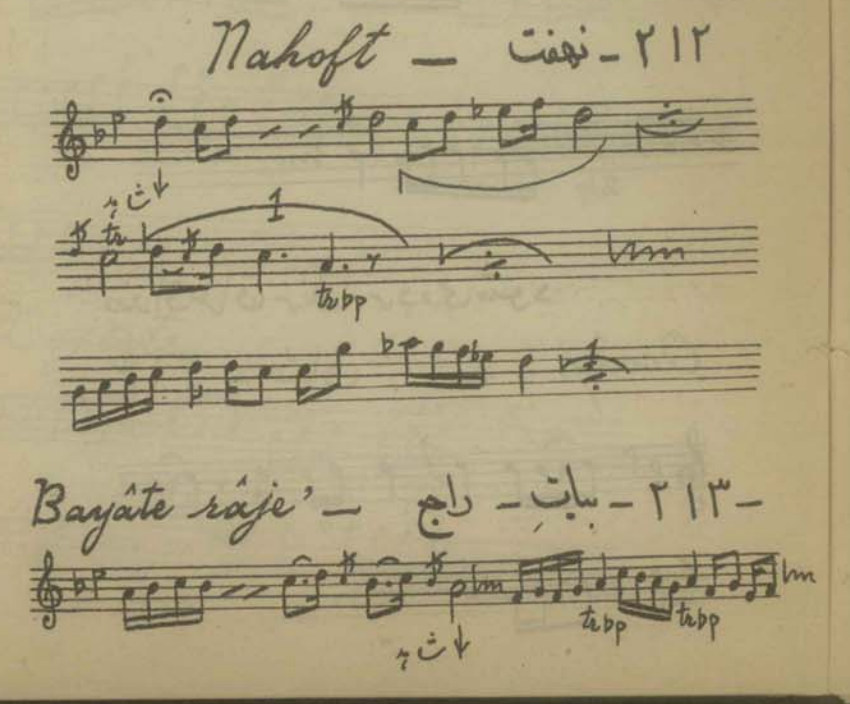
نوا را نیز از نواحی بم شروع نموده بتدریج مثل همه آوازها
بسمت زیل میروند و در نوا بیشتر بقسمت بم بودن آن اهمیت
داده می شود. در اینجا نوائیست که در تار میزنند و معمولاً تمام
مثالها یک هنگام بمتر زده می شود.

Gardâniye — ۲۱۰ - گردانیه

Gavect — ۲۱۱ - گوشت

در واقع گوشت را یکنوع مدکردن دفعی یا نا بهنگام سه گاه
می توان نامید که مایه را عوض می کند و خیلی هم مطبوع است ولی
باید مدت خیلی کمی بکند و الا سه گاه می شود و مراجعتش
سنگین میگردد. در اینجا همان نوت پنجم شور است
که منفی بود و اکنون باز تغییر نموده. و برای فرود شاید
لا بکار شود تقریباً مثل فرود عمومی شود نمایان را سالم نشان داده
فرود می آورد.

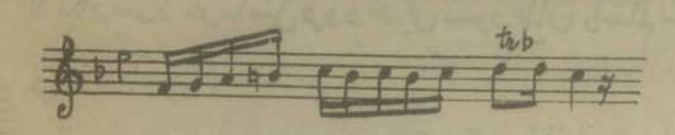
Nahoft — ۲۱۲ - نهفت

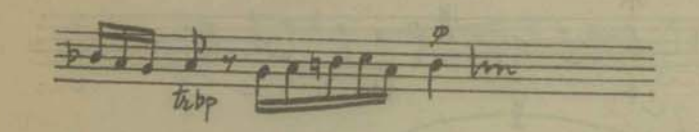


Bayâte râje' — ۲۱۳ - بیات راجع

Hazin - حزین - ٢١۴

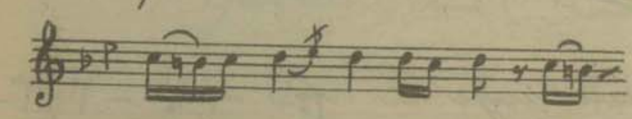
Arâq - عراق - ٢١۵

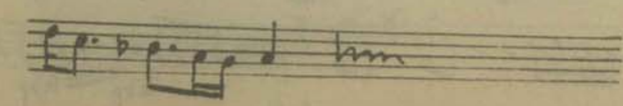




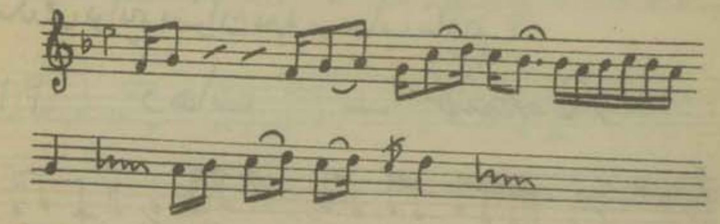
بعد از عراق زنگوله زده می شود

Occâq - عشاق - ٢١۶
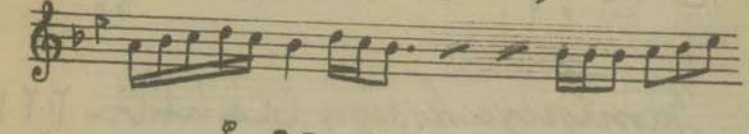


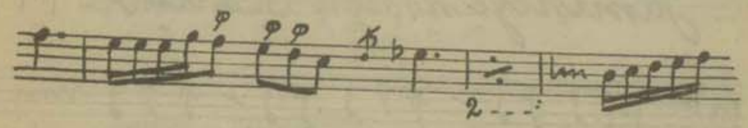


Neycâburak - نیشابورک - ٢١٧
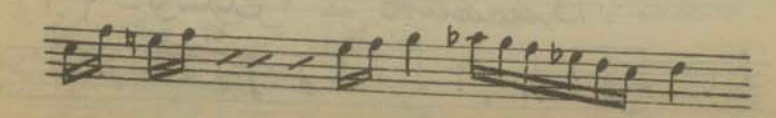


Malek hoseyni - ملک حسینی - ٢١٨





Xojeste - خجسته - ٢١٩



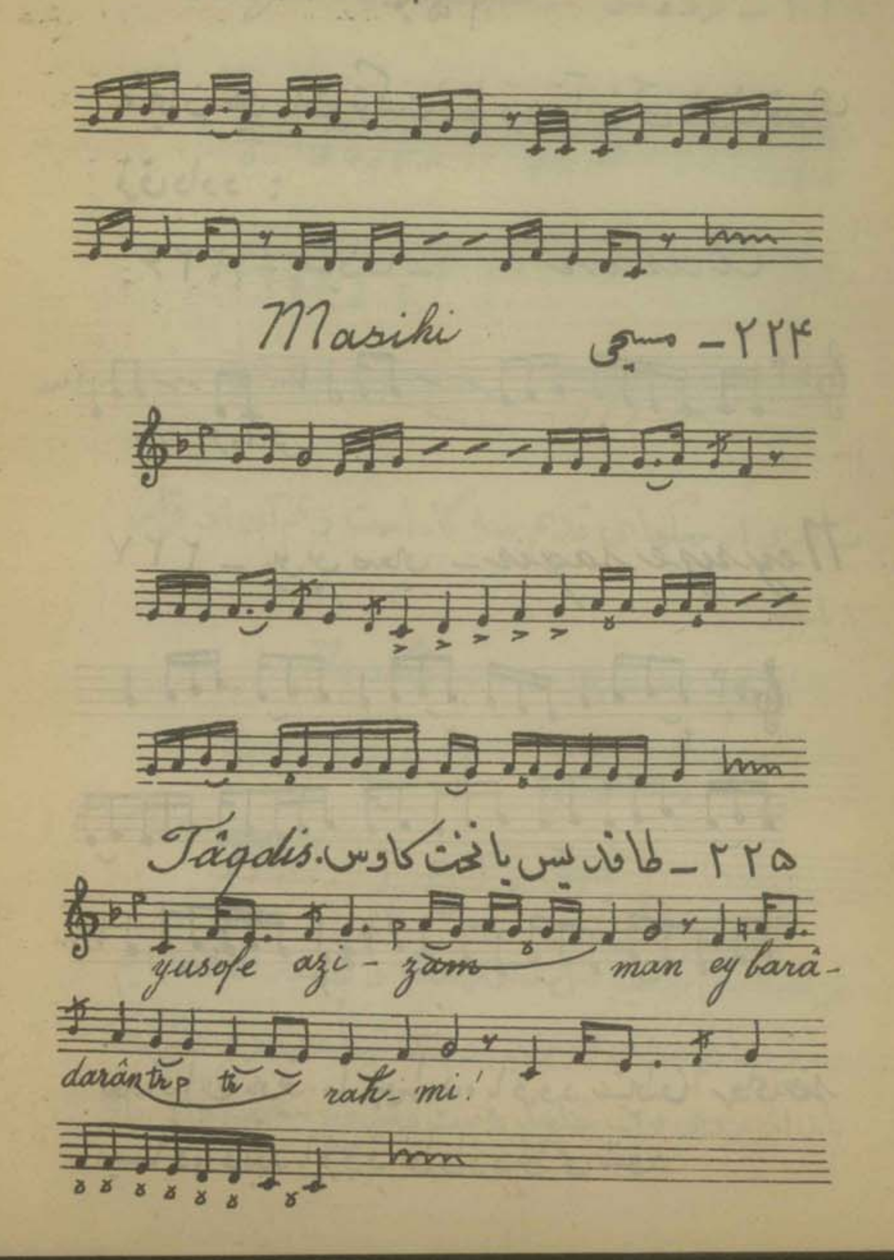
اکنون رهاب و چهار گوشهٔ دیگر که در واقع روی یک زمینه هستند می توانیم بعنوان نغمهٔ رهاب بنامیم :

Rohâb — رهاب ۲۲۰

Zamineye hoseyn زمینهٔ حسین - ۲۲۱

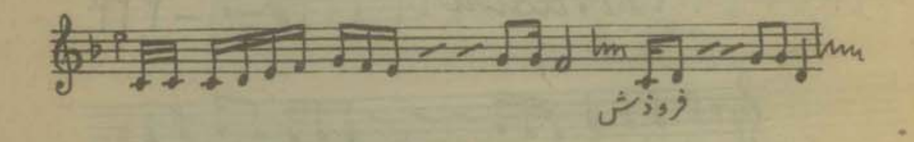
Hoseyn — حسین - ۲۲۲

Busalik — بوسلیک - ۲۲۳

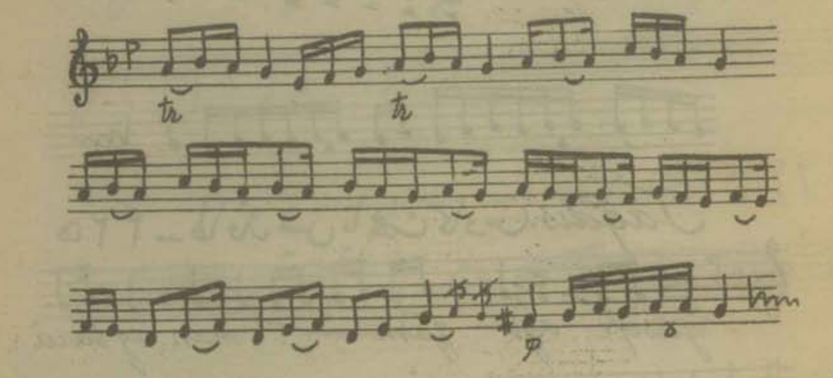


عشیران عین بیات ترک است فقط فرود آخر آن با ترک قدری فرق دارد :

Acirân — عشیران — ۲۲۶



Neyrize saqir — نیریزِ صغیر — ۲۲۷



بعد از این نیریزِ ما هوره آمده با فرودِ عشیران روی سه ایستاده و بعد با فرودِ نوا وارد نوا می شود

Foruze be navâ — فرودِ نوا — ۲۲۸

نستاری از رنگهای قدیم سه گاه است و تم آن از قرار ذیل است :

Nastâri — نستاری — ۲۲۹

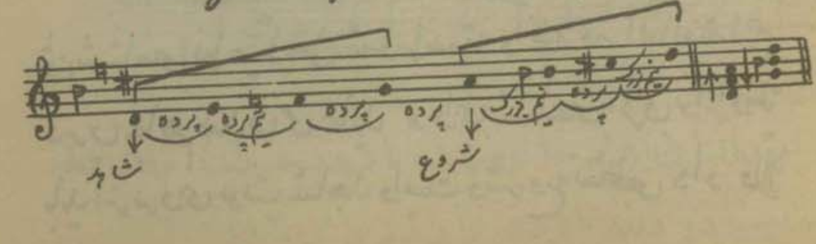
تن شناسی نوا عیناً مثل شور است و آنچه در آنجا گفته ایم درین جا هم صدق می نماید و برای شناختنِ فرقِ نوا از شور باید از روی نوتِ شاهد وایست و شروع تشخیص داد والله

از روی علامات ترکیبی کاملاً با شور مشتبه می شود.

بیات اصفهان

۲۳۰ - بیات اصفهان را دستگاه نمی دانند در این قرن تدریج اهمیت پیدا نموده. شاید بعلت اینکه از همه بیشتر شبیه بمن کوچکست. بحالاً دو نوع معمولست یکی اصفهان با نوتِ محسوسِ نیم پرده که در واقع بواسطهٔ تأثیرِ موسیقیِ مغرب معمول گشته. دیگر اصفهان با محسوسِ پردهٔ نیم بزرگ که بطرزِ ایام قدیم است و اصلِ اصفهان این دومی است که ما نمونهٔ گام آن را ذیلاً داده و اولی را نیز در ضمن شرح میدهیم:

گام بیات اصفهان *Bayâte esfahân*



در نکات ذیل دقت گردد:

۱- در گام طبیعیِ بزرگ نوتهای ششم و هفتم را که ملاحظه نمائید اولی ربع پرده بم گشته و این حالت برجستهٔ گام بیات اصفهان است.

۲- در صورتی که نوتِ هفتم را نیم پرده زیل نمائیم گام بیات اصفهان با نوتِ محسوسِ نیم پرده بوجود می آید و این در واقع خیلی شبیه به همایون می شود چنانکه اغلب جدیداً در چکاوکِ همایون اصفهان زده می شود و آن وقت دیگر شخصیتی برای اصفهان نمی ماند مگر اینکه مثلِ گام کوچک باشد یعنی چهارم همایون تنیک اصفهان می شود. در صورتیکه طرز قدیم که فوقاً اشاره شد شخصیتی از هر حیث باصفهان داده است که طرزِ سلاح پس از کلید نیز بخوبی روشن می نماید.

۳- علت اینکه پهلوی فا بکار نگذارده ایم و در سلاح هم نموده شده اینست که پس از آنکه do شری که در سلسلهٔ سلاح بعد از فا می آید کرن دیده است یقیناً فا نیز باید کرن دیده باشد پس این بکار جزو سلاح حست و علامت کرن دیدهٔ فاست.
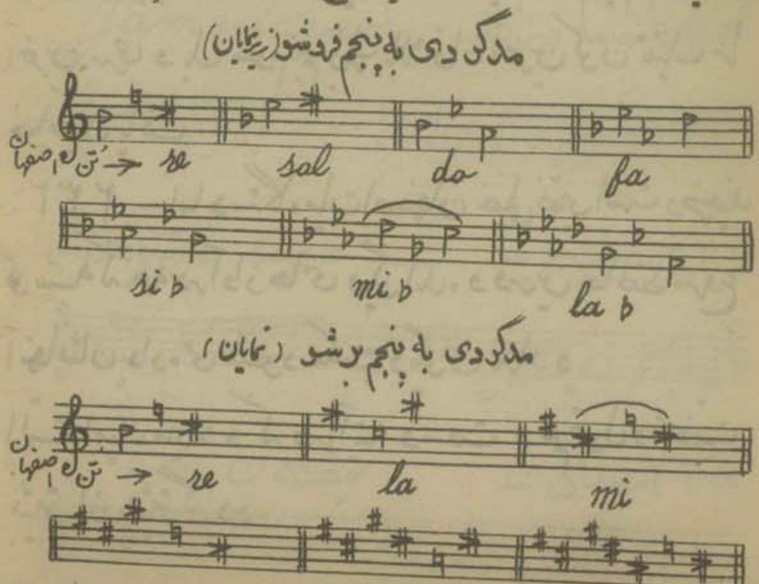
۴- در مقایسهٔ دو دانگِ گام در ذهن می ماند که دانگِ اوّل نیم پرده بین دو پرده افتاده و در دانگِ دوم پرده بین دو نیم پرده افتاده اینست که از روی هر نوتی که بخواهیم گام به بندیم فوراً این نکته بنظر آمده و بستن آن آسان می گردد.

۵- باز مطابق قاعدهٔ کلّی چهارم و پنجم گام درست است وآنچه تغییر حاصل گشته در نوتِ سوم وششم و هفتم است.

۶- اکوردِ برشوآن کوچک بنابراین مغموم، اکوردِ فروشو آن نیم بزرگ بنابراین معتدل وسلامتت ضمناً اگر اکوردی روی نوتِ شروع آن (نمایان) به بندیم آن هم اکوردِ معتدل خواهد بود. پس آوازی است نه خیلی مغموم و نه خیلی عصبی وجوشی، حالتِ سلامت وحکایت وقصه بااو موافقت چنانکه ما هم مقدمهٔ کتاب مثنوی را (بشنو از نی چون حکایت می کند) بعنوانِ شکایت نی در پردهٔ اصفهان ساخته ایم والبتّه چون خیلی پیش از این که این سنخ تجزیه را یافته باشیم شکایت نی را ساخته ایم معلوم می شود طبیعت و مخصوصاً غریزهٔ فطری برحسب اتفاق مایهٔ اصفهان را اختیار نکرده است.

۷- چون شخصیّت بیات اصفهان بیشتر در دانگ دوم است به همین دلیل فصرة از اوّلِ شروع آواز اصلِ اصفهان در همان دانگ دوم کار می شود وگوشه هائی که در دانگ اوّل اجراء می شود تمام بدون شخصیّت در سایرِ آوازها نیز می آیند مانند جامه دران- بیات راجع- عشّاق وغیره.

۲۳۱ - تن شناسی اصفهان - آنچه در دوازده نیم پردهٔ کمانک مدگردی می شود ذیلاً سلاح وقاعدهٔ یافتن تن را میدهیم
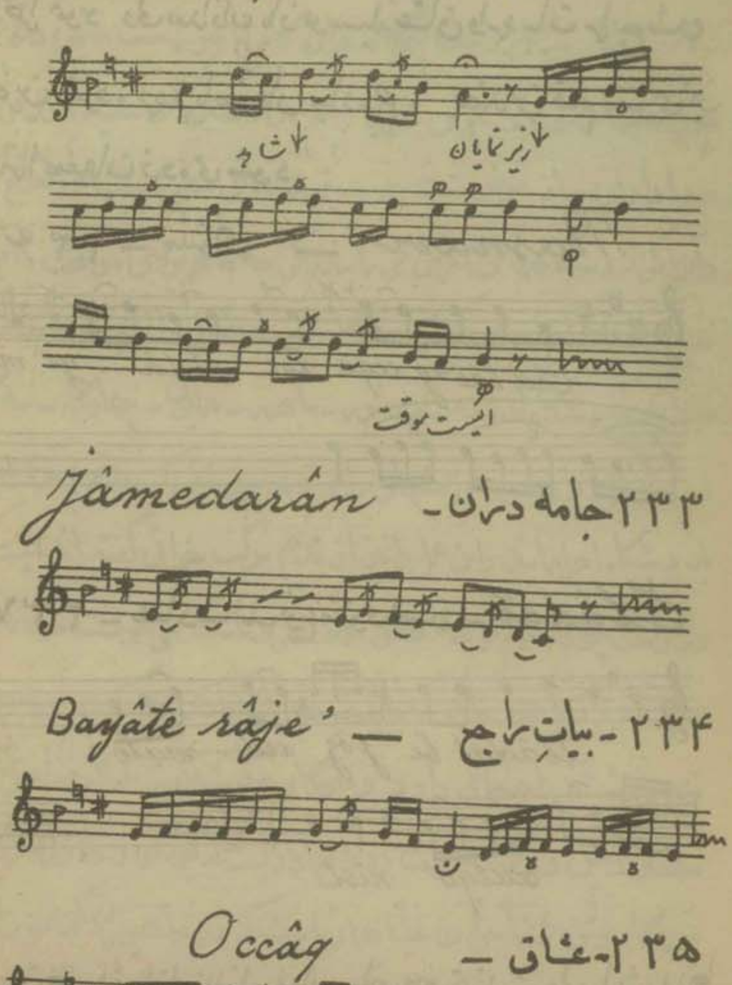


نکاتِ ذیل را دقت نمائید

۱- علامت سلاح بیات اصفهان عبارت از یک دستهٔ سه‌تائی (trio) از علامات عرضی است که علامتِ نیم پردهٔ فروشو (بمل یا ♮) در وسط افتاده و دو علامت ربع پرده در دو طرفش است چنانکه در قسمت فروشوها نت (♭ می) را و در قسمت برشوها نت (mi) را با یک نیم دایره نموده‌ایم

۲- قاعدهٔ پیدا کردن نت و تنیک آنست که یک دوم نیم بزرگ بالاتر از آخرین سری و یک سوم نیم بزرگ بالاتر از آخرین کرن تنیک را خواهید یافت.

۲۳۲ - اما دستگاه بیات اصفهان خیلی فقیر است و جز چند گوشه که همه در آوازهای دیگر آمد، و در این جا فقط شروع آنهاشان داده می‌شود مکتِ دیگری ندارد.

البته امید می‌رود که در آتیه وسعت و هم تمول و شخصیت بیشتر از پیش گردد.



بعد از عشاق ممکن است روی فارسی توقف نموده گوشهٔ سه گاه را
اجرا نمود ولی بعد از آن باز بوسیلهٔ عشاق وارد بیات راجع شده
حزین را زده فرود باصفهان میاوریم . چندین قسم مثنوی نیز
در اصفهان زده می شود

Masnavi — مثنوی - ۲۳۶

Câd bâc ey ecge xoe sodâ - ye mâ..

Ebâdat - (یک نوع مثنوی است) عبادت - ۲۳۷

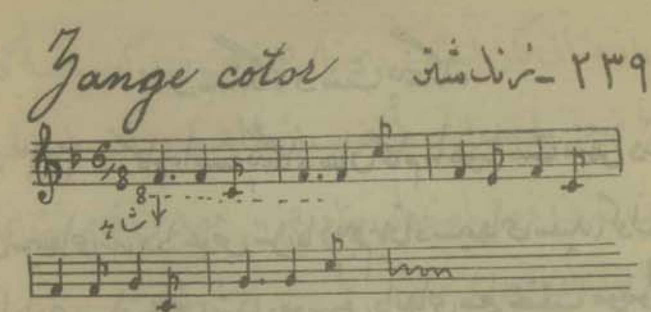
Ebâdat be joz xed - mate
xalqo nist.

در این جزء بیش از این از اصفهان جای صحبت نیست ولی ما بیش از اینها
نظر داریم که در آتیه انشاءالله بشرح آن می پردازیم.

دستگاه راست پنجگاه

۲۳۸ - گام راست پنجگاه همان گام ماهور است منتهی در تار
چون سیمهای زرد را عوض سل فا (پنجم بم از سیمهای سفید) کوک می نمایند
صدا دادن ساز عوض شده و موسیقی دانهای سطحی بتحقیق موضوع پی نبرده
و آنرا یکی از دستگاههای مهم فرض می نمایند اگرچه ما هم برای موافقت با آنها
تعبیری یافته ایم که تا حدی منطق دستگاه راست پنجگاه را تأمین می نماید و آن
اینست که پنج دستگاه گذشته را که - شور - ماهور - همایون - چهارگاه - سه گاه
است (نوا را جزو شور و اصفهان را جزو همایون فرض کرده ایم) همه را بنحوی
یک دستگاه اجرا نمایند و این عمل را بعضی از قدیم مرکب خوانی گفته اند اینست که
در راست پنجگاه تمام گوشه های مهم هر دستگاهی خودنمائی
نموده فرود بماهور بیاید - راست خود یک آوازی بوده که در موسیقی
قدیم نوشته ما عنوانی دارد و پنجگاه هم گوشه ایست اما امروز اصل موضوع
مهمتر از این دو گوشه است در واقع آوازیست که همه آوازها در آن زده میشود
پس گام و تن شناسی آن عیناً همان است که در ماهور ذکر نموده ایم
و در اینجا بموجب معمول گام فا را که در تار معمول است برای نمونهٔ اصلی
و دادن انگارهٔ تن دستگاه ماخذ می گیریم .

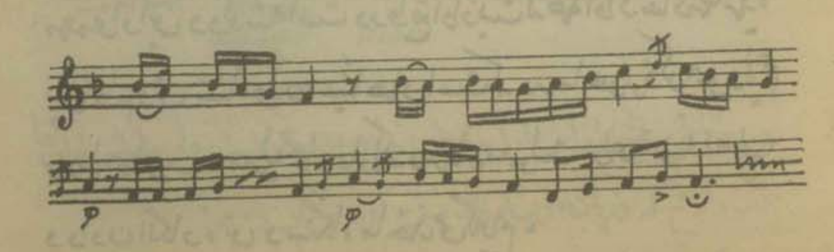
Zange cotor ۲۳۹ - زنگ شتر



چون از قسمت خیلی بم شروع می شود این خود یکنوع درآمد بیت
ولی البته بنا بسلیقهٔ خود اغلب گوشه را که سه تا است در همان زمینهٔ اصلی می رو[م]
بانها داده بیشتر شبیه باسمشان می نمایم . دنبال این تیکه زنگولهٔ
صغیر و کبیر زده می شود که چیز مهمی نیست .

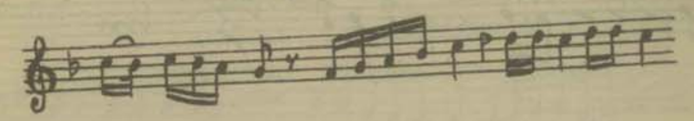
Parvâne ۲۴۰ - پروانه -
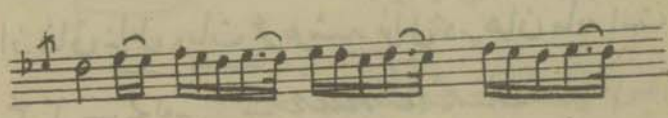
Foruje no. 1 - ۲۴۱ - فرود نمره ۱
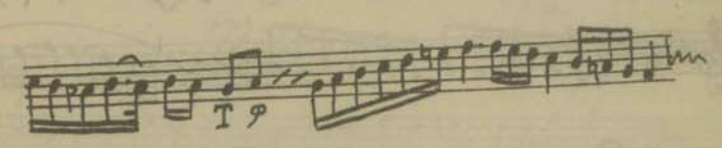


اغلب گوشه ها را که قبلاً در دستگاههای دیگر آمده است قناعت میشود
باسم محل و موقعشان باینکه از چه نوتی باید شروع نمود . فرودها را
نیز نمره کرده ام که اگر پشت سر یک گوشه یکی از فرودها بیشتر از دیگری
موافق باشد آنرا بنمرهٔ خود تذکر بدهم .
خسروانی مطابق معمول از پنجم گام شروع گشته متصل بگوشهٔ روح افزا می شود

Ruk affá — روح افزا - ۲۴۲

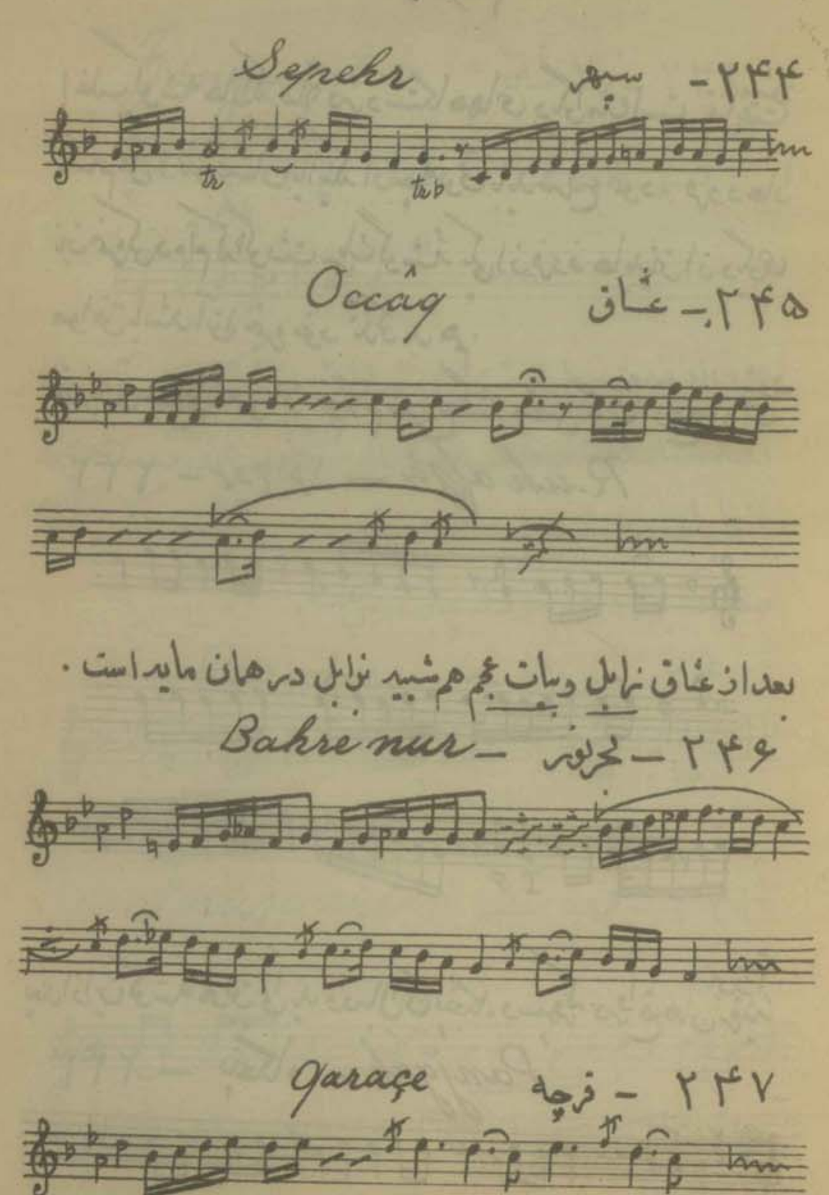






بعد از این گوشهٔ نیریز می آید و دنبال آن پنجگاه . و سپهر که در واقع همان زمینهٔ نیریز است

Panjgah - پنجگاه — ۲۴۳



۲۴۴ - سپهر Sepehr

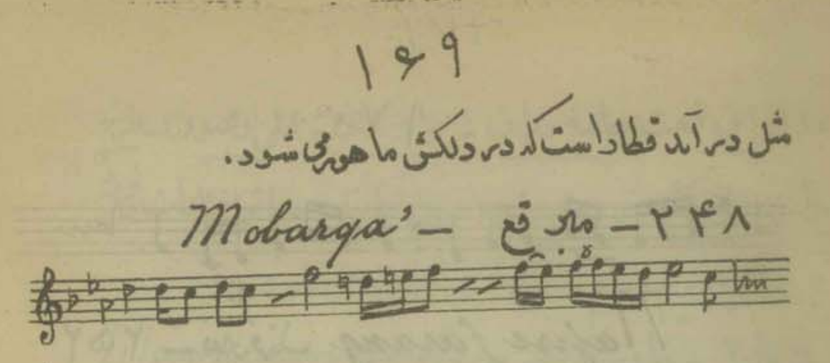
۲۴۵ - عشاق Occâq

بعد از عشاق زابل و بیات عجم هم شنید زابل در همان مایداست .

۲۴۶ - بحر نور - Bahre nur -

۲۴۷ - قرچه Qaraçe

مثل درآمد قطار است که در دلکش ماهور می شود .



۲۴۸ - مبرقع - Mobarqa' -

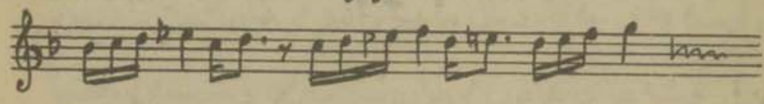
در اینجا بهمین ترتیب گوشه را توسعه داده وارد فرود ۱ می شود که در واقع تمهیدیست برای نهیب .

۲۴۹ - نهیب - Nahib -



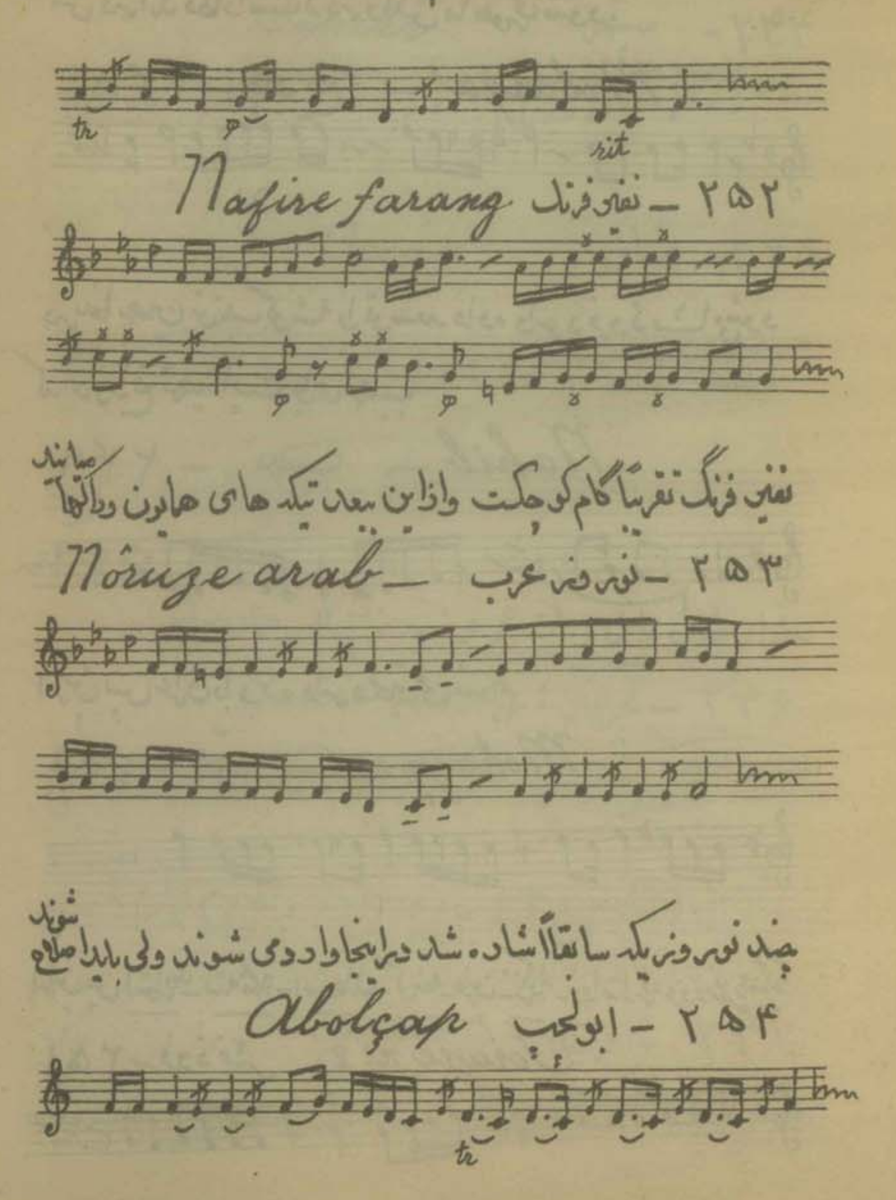
از این پس عراق را زده وارد مخیّر می شویم :

۲۵۰ - مخیّر - Mohayyar -



از این پس اشتراوند ـ بسته نگار ـ اصفهانک ـ گوشه ـ حزین ـ نهکوله ـ بو وانه را زده فرود نگار را می آوریم

۲۵۱ - فرود نگار Foruşe nº 2



Nafire farang ۲۵۲ - نفیر فرنگ

نفیر فرنگ تقریباً گام کوچکت و از این بعد تیکه های همایون و دا کتها

Nôruze arab ۲۵۳ - نوروز عرب

چند نوروز یکه سابقاً اشاره شد در اینجا وارد می شوند ولی باید اصلاح شوند

Abolçap ۲۵۴ - ابولچپ

بعد از این قسمت جامه دران - راوندی - لیلی و مجنون - طرز
راک - راک کشمیر زده می شود و بعد تیکه که در واقع افشارات و فرود
به راک میاوریم باسم ماوراء النهر نواخته می شود :

Mâvarâonnahr - ماوراء النهر - ۲۵۵

فرود به راک

Râke abdollâh - راک عبدالله - ۲۵۶

از گوشه های سه گاه دنبال ماوراء النهر می توان نواخت - همینطور
بعد از گوشه های همایون می توان شوشتری و منصوری و قسمتهای
چهارگاه را نواخت ولی بطور کلی نباید مستقیماً وارد آوازی شده
و کاملاً در اینجا ماند و گوشه های آنرا یکی یکی بنمائیم بلکه برای اینکه
هم تنوع زیادتر باشد و هم خروج و دخول از آوازی باواز دیگر

آسان باشد مدگردیها را بطور اختصار نشان داده واصل دستگاه
که ماهور است (از نظر موسیقی بین المللی دستگاه مادر) باید مایهٔ
اصلی و مأخذ کلی باشد بنا براین اغلب باید بطرزی وارد بر آن
شد تا بمنزله و مانند شهر صد دروازه باشد که بهر سمتی برویم
از یکی از دروازه ها بتوانیم وارد بر شهر اصلی گردیم .

درخاتمه از خوانندگان محترم و شاگردان عزیز خود متمنی است
که اگر در طرز انشاء و عجله که در نوشتن سه جلد نظری موسیقی کرده ام انتقادی
می نمایند این قدر بدانند که این کتب با عدم فرصت و کار مختلف زیادی که بر دوش
منست، و از طرفی بواسطهٔ کمکی که وزارت جلیلهٔ معارف نموده و قرار دادی که بسته
شده و بموجب آن باید کتب بموقع تحویل گردد - تنظیم گردید و نیز چون پیش آمد غیر
منتظره نوشتن آنرا چند ماهی تعطیل نمود، و هم قریب ۱۵۰ صفحه بیش از حد تخمین
قرارداد بر مواضیع کتاب افزوده شده بدین جهات در سبک انشا و تصحیح و تحریر
آن شتاب گردید ولی در اصل موضوع که مطالب علمی و مطالعات شخصی است
و برای موسیقی ایران پایه و اصل کلاسیک است دقت و تفکر بسیار گشته و
گواه من زندگانی بیست سالهٔ اخیر منست که در این راه رنجها برده و
و کوششها کرده و آنی از ادای وظیفه خسته نگشته ام . دی ۱۳۱۳

وزیری

موسیقی نظری مغربی

جزء سوم

برای دوره دوم متوسطه موسیقی

تالیف

علینقی وزیری

موسیقی نظری مغرب

جزء سوم

برای دورهٔ دوم متوسطهٔ موسیقی

مقدّمه

در جزء اوّل بطور کلّی رئوس مسائل موسیقی نظری مجدّ کافی بیان شده است وسعی ما درین جزو یکی توسعه وتکامل همان مسائل است بنابرین بالطّبع خواننده را باید با جزو اوّل کاملاً آشنائی باشد وقواعد را نیکو بداند زیرا درینجا از تکرار آنها خودداری خواهد شد، دیگر جهد در جمع آوری سائر معلومات لازمی است که در محیط دائرهٔ موسیقی نظری داخل شده و برای اتمام دورهٔ کامل متوسطه موسیقی لازم است.

از طرفی عنوان دروس ازبین میرود ودر واقع تحصیل آن تدریجی آزادتر گشته بعنوان گفتار اول و دوم بیان می شود.

برای تمرین آنها باید از سئوال نامهٔ موسیقی استفاده نمود یعنی پس

از فهم مطلب اگر در آنجا تمرین زیاد بشود مرکوز در ذهن خواهد گشت والا چون کمتر در جریان وعمل خواهد بود زود فراموش خواهد گشت

گفتار اول - صدای موسیقی ور

۱- صدا - اصل کلّی وجان موسیقی صداست که بدون آن وجود نخواهد داشت صدا بواسطهٔ مرتعش شدن جسمی بوجود می آید. ارتعاشات آن جسم بوسیلهٔ ذرات هوا بگوش میرسد. جسم مرتعش دارای لرزشهای سریعی پی درپی است که هریک از آن لرزشها را (یک حرکت رفت وبرگشت) یک ارتعاش نامند، عدّه ارتعاش ها همیشه در هرثانیه حساب می شود وآنها هرچه کمتر باشند صدا بمتر و هرچه زیادتر بشوند صدا زیلتر می گردد.

۲- ارتعاشات صدا دار - در هرثانیه از ۳۲ تا ۷۳۰۰۰ معلوم گشته ودر حدود از ۳۲ تا ۸٫۲۷۶ از آن جزو صداهای موسیقی محسوبست که بوسیلهٔ سازها ایجاد شده وگوش انسان تشخیص زیل و بمی آنها را بخوبی میدهد، از آن ببعد تا حدود ۷۳۰۰۰ جزو - صداهای غیر موسیقی (آوا) است که گوش تشخیص آهنگ وصفت موسیقی آن را نمیدهد. بی نظمی در ارتعاشات ومغشوش

بودن آنها که (۱) از مختصّات علم صداشناسی است باعث عدم تشخیص صدای موسیقی نیز می‌شود.

۳ـ توصیف موسیقی ـ کلیهٔ قوانین فیزیکی که مربوط بصدا است موجد علم شیرین موسیقی‌شناسی است ازطرفی برای ترکیب این صداها بطرزی که هم علم حق خود را ادا نموده باشد و هم ذوق و بینش بشر ازان استفاده‌های روحی بنماید ـ صنعت بوجود آمده است پس ممکن است این طور نیز برای موسیقی توصیف نمود که :ـ موسیقی علم اصوات و صنعت ترکیب آنهاست با شرائطی که موافق با تمدن و احساسات بشری باشد.

۴ـ نرد موسیقی ـ توالی کلیهٔ صداهای موسیقی را که گوش انسان تشخیص دهد (از بم‌ترین تا زیل‌ترین) نرد موسیقی نامند. برای هر ساز و هر صوتی نیز نرد معیّنی است.

۵ـ نواحی ـ برای کلیهٔ نرد موسیقی سه ناحیه تشخیص داده‌اند ناحیهٔ بم ـ ناحیهٔ متوسّط ـ ناحیهٔ زیل. این تقسیم در مادهٔ هر ساز و هر صوتی نیز بعمل آمده است یعنی برای وسعت هریک از آنها باز می‌توان سه ناحیهٔ مذکوره را قائل شد.

(۱) برای اطلاعات زائد براین بکتاب صداشناسی تألیف آقای میرزا حسینخان گل گلاب معلم این رشته بخصوص رجوع نمائید

۶ـ عناصر مشخّص صدا ـ اختلافاتی که صداهای موسیقی باهم دارند بوسیلهٔ زنگ ـ آهنگ ـ شدّت (ضعیف و قوی) ـ کشش و اکسان آنها معلوم می‌شود. اینک هریک را علیحده بشناسیم.

۷ـ زنگ *Zang* را آلمان‌ها بعنوان زنگِ صدا ـــ *Klang farbe* می‌نامند و این نام خود معرّف خوبیست برای فهماندن معنی آن. در هر صدائی بواسطهٔ طرز و شرائط بسیاری از وضع مرتعش شدن جسم صفت مخصوصی پیدا می‌شود که آن را زنگ صدا می‌نامیم. یک صدا را با همان عدهٔ ارتعاش مثلاً یک لای دیاپازن ـ ۸۷۰ ـ ارتعاش را در ده ساز مختلف بزنیم وقتی درست گوش بدهیم با وجود اینکه همه یک صدا هستند ولی عموماً زنگ آنها با هم فرق میکند. همین طور اگر ده نفر زن همان صدا را بخوانند باز زنگ صوت هر کدام با دیگری فرق دارد پس برای هر صوتی و هر سازی زنگ خاصّی است که مخصوص بخود اوست و کاملاً غیر از آهنگ ـ شدت ـ و کشش است.

۸ـ آهنگ *âhang* ـ عبارت است از تقلید یک صدای موسیقی با صوت و یا طریقهٔ ادای صحیح یک صدای معیّن در

یك سازی. پس در حقیقت آهنگ برای بیان صحت درجهٔ بلندی و پستی صداست وقتی که گفته می شود فلان صدا خارج است یعنی آهنگ آن غلط و بنابراین درجهٔ ارتعاش آن مطابق با صدای اصلی نیست. پس می توان گفت آهنگ دولای دیاپازن که در مادهٔ ۷ در ده ساز مختلف نواختیم صحیح است و باهم هم آهنگ هستند ولی زنگ هریك با دیگری مختلف است.

۹- شدّت صدا- درجهٔ قوّت یا ضعف صدا را شدّت مینامیم وآن از وسعت یا کوچکی ارتعاشات حاصل می گردد.

وسعت ارتعاش غیر از سرعت آنست. یك صدائی که مثلاً صد ارتعاش در ثانیه دارد ممکن است بواسطهٔ اینکه هریك از ارتعاشات آن خیلی وسیع است صدا نیز خیلی قوی باشد و بعکس نیز بواسطهٔ کوچکی هریك از ارتعاشات صدا ضعیف باشد. پس قوّت وضعف صدا را که شدّت صدا می نامیم بکلّی ورای زیل و بم صدا است که آن بسته به مقدار عدّهٔ ارتعاشی است که در یك ثانیه میدهد.

۱۰- کشش- به مدّتی که یك صدا و یا یك سکوت مداومت دارد اطلاق می شود: وقتی روی سازهای مضرابی (مثلاً پیانو تار وغیره) یك مضراب قوی بزنیم در موقع خروج صدا قوی است و بتدریج ضعیف شده بعد نابود می شود- دراین مدّت کشش، مقدار عدّه ارتعاش در ثانیه تغییر نمی کند ولی وسعت ارتعاشات هرچه کمتر میشود صدا ضعیف تر می شود.

در سازهای آرشهٔ وبادی ممکن است تا نفس هست یا آرشه تمام نشده است کشش صدا را بیك شدّت نگهداشت در ارگ که بواسطهٔ دم در لوله ها باد می دهند ممکن است کشش را هر قدر لازم است حاصل نمود وباشدّت مختلف داد.

۱۱- اکسان دادن- طریقه ایست که در موقع ادای صدا با صوت چه در موقع قوّت وچه در موقع ضعف بوسیلهٔ اکسان دادن مجزا- مقطع یا درضمن کشش برجسته ونمودار می شود.

گفتار دوم-

در اصوات ونایش کلیدها

۱۲- اصوات - صوت انسان را بدو دسته تقسیم نموده: صوت مرد و صوت زن . صوت زن بطور کلی یک هنگام زیرتر از مرد است صوت بچه نیز مثل صوت زن است فقط وسعتش کمتر و رنگش خیلی ساده است.

۱۳- صوت مرد - چهار صوت برای مرد تشخیص داده اند و از همین رو تأسیس شرکت سرایهای مردانه (بدون شرکت زن یا بچه) در اغلب شهرها بعنوان سرایهٔ اورفئون -orfeon- (choeurs orpheoniques) معروف است.

اصوات مرد از زیر بسمت بم

۱- تنور بزیل *Tenor barjil* صوت خیلی زیر

۲- تنور *Tenor* زیر

۳- باریتون یا باس اول *Bâriton* متوسط

۴- باس یا باس غرا *Bâs (qarrâ)* بم

۱۴- صوت زن - بهمان شکل صوت زن را نیز می توان بچهار قسمت نمود.

اصوات زن از زیر بسمت بم

۱- سپران بزیل *Soprân barjil* خیلی زیر

۲- سپران *Soprân* زیر

۳- متزو (سپران) *Metjo (Soprân)* متوسط

۴- کنترالت *Contrâlt* بم

۱۵- اصوات کلاسیک - از اصوات آنچه بطور کلاسیک تقسیم بندی می شود دو صوت زن و دو صوت مرد است که تمام تمرین های آرمنی چهار صوتی روی این مأخذ بترتیب ذیل نوشته می شود.

چهار بخش صوتی که در آرمنی تمرین میشود

سپران

کنترآلت

تنور

باس

برای هر صوتی یازده تا دوازده نوت بخوبی می توان نوشت
نوت های سیاه را با احتیاط باید نوشت زیرا نوت های
زیرتر و بمتر هر صوتی است که ادای آن قدری مشکل است.
واگر هر یک را با کلید خود ننویسیم محتاج باستعمال خطوط اضافی زیادی
خواهیم شد که یک فایده مهم کلید ها همین است.

۱۶- کلید های اصوات ـ گذشته از کلید های فوق که معمول است
در ایام قدیم نیز برای هر صوتی کلیدی اختیار می کردند-
مثل این که برای باریتون کلید دوی سوم همان طور که امروز
برای ویلن آلتو معمول است بکار میرفته ولی معمول امروز دنیا
اینست که کلید سل را برای (۱) باس و باریتون بکار می برند.
بنابراین وقتی تنور را با کلید سل یعنی در واقع مثل سپران می نویسند
باید دانست که در حقیقت آنچه نوشته است یک هنگام بمتر صدا
میدهد.

(۱) کلید اصوات زن و بچه و صوت زیر مرد استعمال شده و کلید فا، چهارم را برای

وسعت اصوات با نوت نویسی معمول

Soprâne barzil

Soprân.

Metzo.

Kontrâlt

Tenore barzil. (1)

Tenor.

Bâriton

Bâs.

(۱) در صورت تنور یک هنگام بمتر صدا می دهد واین اشتباهی است که عجالةً معمول گشته و در اول هم برای سهولت کار جریان یافته است.

۱۷- سازهائی که با کلید سُل خوانده می شوند : در عدهٔ سازهائیکه با کلید سُل نوشته می شود سازهای بم خوان مثل کُر Kor و بوق انگلیسی و آنچه که بوسیلهٔ (+) نشان داده ایم سازهای انتقالی گویند (ماده ۱۸) و دو ساز دیگر که بوسیلهٔ (x) نشان داده شده ساکس هورن (Sâx horn) و ساکسُفون (Saxophon) است که هرکدام یکدسته ساز انتقالی هستند که مثل اصوات از زیر خوان تا بم خوان آن هفت قسم کوچک و بزرگ دارند.

سازهائی که با کلید سل خوانده شود

ویلن		Violon
ویلن سِل	(فقط نوتهای زیرش)	Violon celle
فلوت		Flûte
هبوا	(hobua)	Haut bois
قرنی	(qaraney)	+ clarinette
کُر	(Kor)	+ Cor
پیستون		+ Cornet à pistons

ترمپت		+ Trompette
بوق انگلیسی		+ Cor anglais
ساکسهورن	(هفت قسم)	x Saxhorn
ساکسوفون	(هفت قسم)	x Saxophon

۱۸- ساز انتقالی - یک سازی را انتقالی گویند که نتی را اگر بو ط به نود طبیعی آن ساز است (زردهٔ آرمنیک ها) برای آن در تن do بنویسند مثلاً بوق انگلیسی عیناً مثل هبواست با همان انگشت گذاری ولی یک پنجم بمتر صدا میدهد یعنی وقتی این دو را … بنویسیم و او بزند یک پنجم بمتر صدا … میدهد باین دلیل انتقالی گویند وگفته میشود که فلان ساز در فاست یعنی نود طبیعی او در فاست ولی ما وقت نوشتن عین مایهٔ که او باید بزند یک پنجم بالاتر (do) می نویسیم تا وقتی که او میزند صدای اصلی که ما میخواستیم حاصل گردد.

ساز انتقالی دیگر در می ط است (۱) یعنی یک ششم بزرگ بمتر است

(۱) قرنی می‌ط و فلوت ر-می ط مستثنا هستند زیرا بالاتر صدا میدهند بنابراین باید برای آنها زیر نوشت.

مثل کرمی بمل که باید هرچه می خواهیم او اجراء نماید یک ششم بزرگ بالاتر بنویسیم تا در موقع اجراء آنچه ما خواسته ایم ادا گردد بابن دلیل سازهائی که در ماده (۱۷) بعلاوه وسنارة گرفته اند با کلید سل نوشته می شود و هر قدر که باید بمافوق صدا بدهد خود ساز انتقال میدهد.(۱)

حال اگر نوتی که برای این سازهای انتقالی نوشته شده بخواهیم در یک ساز غیر انتقالی مثل ویلن یا پیانو اجراء نمائیم باید عملی که در موقع نوشتن می نمودیم که مثلاً برای ساز انتقالی فا یک پنجم بالاتر می نوشتیم حال که در موقع خواندن هستیم بعکس نمائیم یعنی یک پنجم بمتر بخوانیم و همیشه باید یک پنجم درست باشد:

ترمپت فا

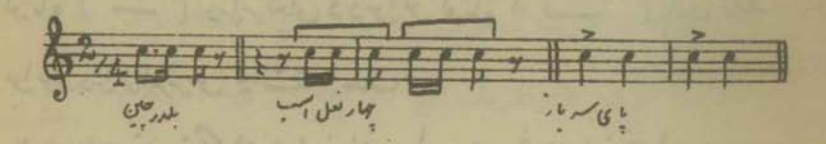
اجراء در پیانو

دقت در انتقال نای ترمپت به قسمت پیانو که بعلاوه گرفته بنمائید برای اینکه یک پنجم درست پائین بیاید سی ♭ شده است

(۱) برای اطلاعات بیشتر باید از کتب سازشناسی وارکستر شناسی استفاده نمود.

گفتار سوم - وزن و میزانها

۱۹- وزن - وزن در موسیقی عدم مساوات درکشش - قوت وضعف - زیل وبمی اصوات است چنانکه اگر عدم مساوات باشد قوت وضعف واگر قوت وضعف نباشد زیل وبمی وزن را معلوم خواهد نمود اینک چند وزن طبیعی وساده :



مطابق تعریف ریمان (*Riemann*) " وزن توالی (طرز تقسیم) کشش ها را تعیین و بوسیلهٔ واحد ضرب های سهل وآسان از اجتماع آن کشش ها فورمولهای (وزنی) عالی مرتبه تولید می نماید."

وزن یکی از مسائل مهم واز توانگریهای شایان موسیقی مدرن است تجسس ویافتن وزنهای جدید یکی از بزرگترین (لیاقت) مشغولیات نوامیزان است. برای ترکیبات وزن انتهائی نیست منتهی هرچه سهلتر وکوچکتر باشد زودتر قابل درک و فهم است وبرای این که قابل تجزیه باشد بوسیلهٔ میزان ها

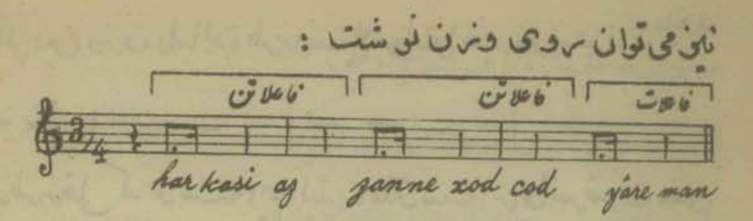
معیّن نموده و تجزیه می شود ولی بالذّات خودش دارای میزان وضرب است چنانکه در چهار نعل اسب مشاهده می نمائید که نه به تنهائی یک ضرب و نه به تنهائی یک میزان است

۳۰ – وزن در شعر – برای نوشتن وزن خطّی از قدیم معمول بود که الفبای آن سه حرف یا سه علامت بیش نیست : (ᴗ) کوتاه (—) دراز یعنی دو برابر کوتاه (ᴗ—) بلند که دو برابر دراز ارزش داشته است.

با این سه حرف تشکیلات اوزانی داده می شده از قبیل :– (ᴗ – ᴗ –) یا (– ᴗ – –) که خودشان بمنزلهٔ کلمات شده و هر کدام نامی داشته و با نغمه‌های (pied) شعری می گفته‌اند و بالاخره اوزانی مثل وزنهای عروضی خودمان (مفاعلن – فعلاتن مفاعلن فعلات) استخراج می شده.

اکنون ما نیز برای نوشتن وزن از این سهلتر و کاملتر می توانیم عمل نمائیم و آن همان است که بنام وزن خوانی در درس ششم جزوهٔ اوّل شرح داده ایم و برای استحکام عمل وجلوگیری از بعضی اشتباهاتی که در ابتدا پیش میاید از همان اوزان عروضی

نیز می توان روی وزن نوشت :



همان وزن را می توان باقسام دیگر تغییر داد (ولی بشرطی که اصول کوتاه و دراز و بلند از بین نرود) و هم روی این وزن ملدی های مختلف می توان ریخت بنابراینکه چه تنیت هائی[1] انتخاب نموده و از هر یک از آنها چه درجه از گام را بیکی از این آواهای وزنی بدهیم : چون موضوع بیان ما وزن است همان وزن را بطرز دیگر می نویسیم و برای نوشتن وزن بسه خط بین حالا احتیاجی نیست وممکن است از آن صرف نظر کرد :

فارسی قدیم ← تن تن تن تن | تن تن تن تن | تن تن تن

عربی ← فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلات

har kasi az zanne xod cod yâre man

(۱) تنیت حالتی است اعم از تن یا نُت که از مجموع یک قطعه یا یک ملدی احساس میشود

داگر این وزن را با آن طرز سیلابها بخواهیم بنویسیم اینطور میشود

‖ – ‿ – | – – ‿ – – | – ‿ – – | – – | ⟶

در طرز قبلی که نوشته ایم البته کاملتر است زیرا سر ضرب معلوم وسکوت ها بجای خود واضح است واز طرفی نیز ضرب ومیزان بجای خود مستقل ووزن نیز بجای خود معلوم است، در بعضی مواقع هم، وزن و میزان بشکلی باهم توافق می‌نمایند که تشخیص آن مشکل است. در هرحال وقتی بکسی بگویند ساز تو ضرب ندارد و مراد اینست که بگویند روی هم رفته طرز نواختن آن موزون نیست آوازهای ایران ضرب ندارد ولی جمله ها دارای وزنهائی هستند که ممکن است کسی موزون تر از دیگری بنوازد. در یونان قدیم باندازهٔ بوزن اهمیت میداده که وزن را نر و ملدی را ماده نام گذارده اند. بیش از این بحث درین موضوع مربوط بدستور نوامیز نیست واز حد این کتاب خارج است.

۲۱ـ میزانها ـ بطور کلی شرح میزان های ساده و ترکیبی را در جزو اول درس یازدهم داده ایم وبر اعداد یکه ممکن است عدد

صورت باشند (۱ـ۲ـ۳ـ۴) باید عدد ۵ـ۷ـ۹ را نیز افزود تا میزان های ساده مشتق نیز افزوده گردند وآن ها از این قرارند:

ترکیبی	میزان های پنجضربی ساده	ساده
$\frac{15}{2}$	o o o ⁞ o o	$\frac{5}{1}$ = (5 gerd)
$\frac{15}{4}$	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ⁞ 𝅗𝅥 𝅗𝅥	$\frac{5}{2}$ = (5 sefid)
$\frac{15}{8}$	♩ ♩ ♩ ⁞ ♩ ♩	$\frac{5}{4}$ = (5 siâh)
$\frac{15}{16}$	♪ ♪ ♪ ⁞ ♪ ♪	$\frac{5}{8}$ = (5 çang)

ترکیبی	میزان های هفت‌ضربی	ساده
$\frac{27}{2}$	o o o o ⁞ o o o	$\frac{7}{1}$ = (7 gerd)
$\frac{27}{4}$	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ⁞ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	$\frac{7}{2}$ = (7 sefid)
$\frac{27}{8}$	♩ ♩ ♩ ♩ ⁞ ♩ ♩ ♩	$\frac{7}{4}$ = (7 siah)
$\frac{27}{16}$	♪ ♪ ♪ ♪ ⁞ ♪ ♪ ♪	$\frac{7}{8}$ = (7 çang)

میزان های نه ضربی

ترکیبی		ساده
$\frac{27}{2}$		$\frac{9}{1} =$
$\frac{27}{4}$		$\frac{9}{2} =$
$\frac{27}{8}$		$\frac{9}{4} =$
$\frac{27}{16}$		$\frac{9}{8} =$

۲۲ـ در نوت نویسی میزانهائی که مقدار ارزش نوتهاشان مساوی است باید خوب دقت کرد مثل میزان $\frac{۳}{۴}$ و $\frac{۶}{۸}$ که مقدار ارزش نوتهاشان یکی است یعنی در هر دوی آنها کلیتاً شش چنگ ولی در $\frac{۶}{۸}$ هر ضرب سه چنگ افتاده است و در $\frac{۳}{۴}$ هر ضرب دو چنگ با این دقت ممکن است از اشکالاتی که برای نوازنده و همچنین ها از نوت نویسی غلط تولید می شود جلوگیری نمود برای نمونه چند مثال میدهیم.

صحیح	غلط
3/4	3/4
6/8	6/8
6/4	6/4
12/8	12/8
3/4	3/4
6/8	6/8
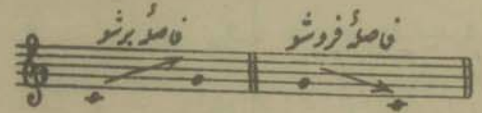
گفتار چهارم فواصل

۲۳ـ فواصل ـ ذکر فواصل بطرز خیلی ساده در درس دوازده و سیزده جزو اوّل نظری شده است. در اینجا طرزی که تشریح می شود بطور کلّی است نه مربوط بگام وتن.

۲۴ـ فاصله دو قسم است: فاصلهٔ ملدی در و فاصلهٔ ارمنی در.
فاصلهٔ ملدی در آنست که بطرز ملدی شنیده شود یعنی نوت

اوّل و دوم فاصله یکی بعد از دیگری نواخته شود فاصله زمنی آورد [آرمنی ور]
آنست که نوت اوّل و دوم فاصله
توام و یکبار شنیده گردد که موضوع
گفتار دیگری خواهد شد.

۲۵ - فاصلهٔ ملدی ور نیز دو قسم است : برشو و فروشو
فاصلهٔ برشو آنست که نوت اوّل فاصله بمتر از نوت دوم است.
و فاصلهٔ فروشو آنست که نوت اوّل فاصله زیرتر از نوت ده[ست] است



۳۶ - اندازهٔ بزرگی و کوچکی فواصل از روی مقدار پرده
و نیم پرده آن معیّن میشود.
۲۷ - تغیراتی که از حیث بزرگی و کوچکی به یك فاصله داده میشود
بوسیلهٔ اضافات یا القابی که بنام آن فاصله منظّم می کنند نامیده
میشود وآن اضافات که بمنزلهٔ لقب فاصله است از این قرارند
درست - بزرگ - کوچك - افزوده - کاسته - بر افزوده - زیر کاسته
۲۸ - درست مخصوص فواصلی است که دیگر بر آنها بزرگ و کوچك اطلاق

نمیشود مثل: (چهارم - پنجم - هنگام)
۲۹ - بزرگ به هر فاصلهٔ که گفته شود نیم پرده از کوچك آن فاصله
زیادتر است. و بعکس بهر فاصله که کوچك گویند نیم پرده از بزرگ
آن فاصله باید کمتر باشد مانند (دوم - سوم - ششم - هفتم)
۳۰ - افزوده فاصله ایست که نیم پرده بیشتر از درست یا بزرگ باشد.
کاسته فاصله ایست که نیم پرده کمتر از درست و کوچك باشد
که بتمام فواصل می توان اطلاق نمود.

۳۱ - بر افزوده فاصله ایست که نیم پرده بیشتر از افزوده باشد.
فروکاسته (۱) نیز فاصله ایست که نیم پرده کمتر از کاسته باشد.
(سوم - چهارم - پنجم - ششم)
۳۲ - واگرد - *Vâgard* - هر فاصله را می توان دو قسم
معکوس نمود یکی آنکه نوت بم آن را یك هنگام زیر نمود دیگر
آنکه نوت زیر آن را یك هنگام بم نمود. این عمل را واگرد
فواصل نامند. و قاعده بر این جاریست که حاصل جمع دو عدد
فاصلهٔ اصلی و واگرد آن مساوی به ۹ باشد.

---

(۱) فروکاسته یا زیر کاسته یکیست.

واگرد نوت بم — واگرد فاصله — فاصله — دوم بزرگ — هفتم کوچک

واگرد نوت زیل — دوم بزرگ — هفتم کوچک

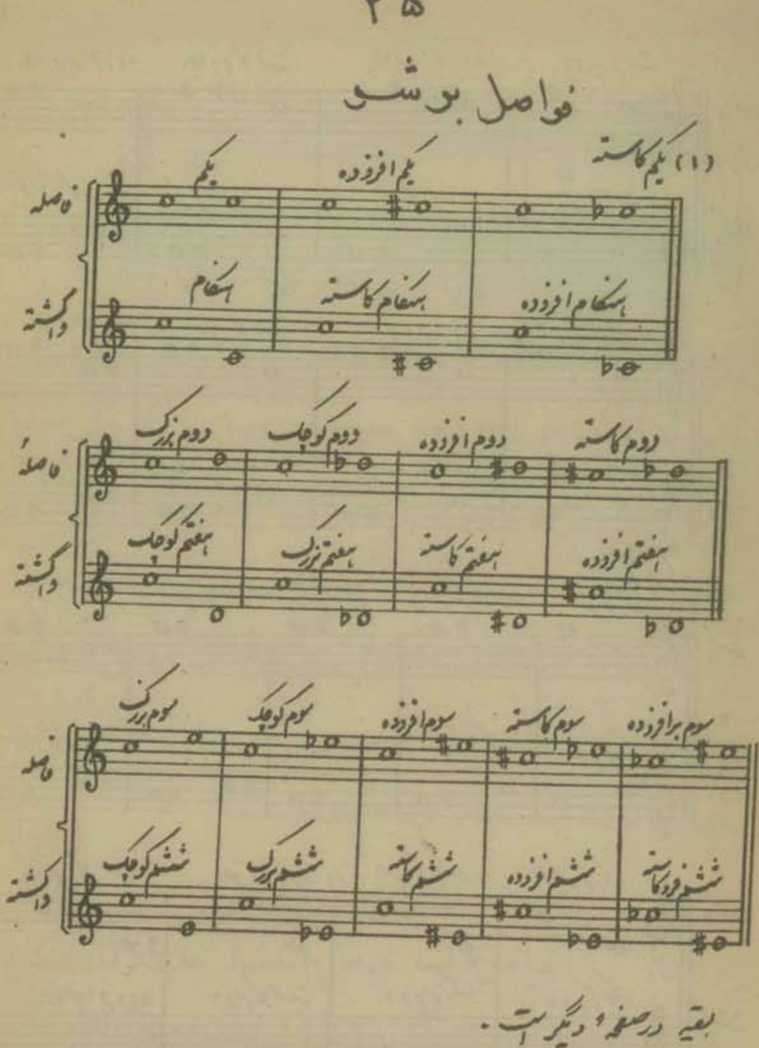
ملاحظه کنید که واگرد دوم هفتم شده و حاصل جمع این دو عدد ۹
می شود و صرف نظر از محل نوتها هر دو مثال یک نوع
واگرد داده اند. حال طرز دیگر نیز می توان عمل نمود و آن
اینست که اگر هر فاصله را بخواهیم بدانیم واگردش چه می شود عدد
آن را از نه کسر نموده ۷ عدد هفت که واگرد آن بدست میاید پس
مطابق قاعده فوق بر واضح است که واگرد سه، عدد شش است و نیز
واگرد شش، هم عدد سه است زیرا جواب این دو عدد باید همیشه
۹ باشد و در همین زمینه نظام آن واقع است.

۳۳ـ واگرد لقب ها ـ القاب هم روی قاعده اصلی کاملاً واژگون
می شوند بدین ترتیب که واگرد : بزرگ ـ کوچک و بعکس کوچک
بزرگ می شود؛ واگرد افزوده کاسته و بعکس واگرد برافزوده ـ
فروکاسته. فقط واگرد درست همیشه درست است.

۳۴ـ فواصل و واگرد آنها را که در صفحه بعد نموده ایم با قواعد این کتاب بسنجید.

۷- حاصل تفریق فاصله و واگرد خواهد بود. مثلاً اگر بخواهیم بدانیم واگرد فاصله دوم چه فاصله ایست دو را از ۹ کم کرده

فواصل برشو



بقیه در صفحه دیگر است.

(۱) چون فواصل برشو را شرح میدهیم و این فاصله از حد یکم هم پائین تر است پس از یکم کاسته شده و بنابراین نام صحیح آن در این جا یکم کاسته است.

(۱) معمولاً برافزوده و فروکاسته را فقط برای چهارم و پنجم استعمال می نمایند ولی ما بر سوم و ششم هم اطلاق نموده ایم.

در این دو فاصلهٔ واگرد (یکم کاسته و یکم افزوده) که علامت تعجب گذارده ایم برای همین موضوع بوده است که دقت شود: در یکم کاسته چون دو # یک هنگام به سمت پائین آمده ولی هنوز نرسیده است به پهلوی رفیق خود پس در حرکت خود کم آورده است بنابراین کاسته است بعکس در یکم افزوده دوبمل یک هنگام آمده است پائین ولی در حرکت خود نیم پرده هم از پهلوی رفیق خود گذشته است بنابراین افزوده است.

۵۳ ـ فواصل مرکّب ـ فواصلی که تاکنون نموده شده فواصل ساده بودند. فواصل مرکّب فواصلی است که حدود آنها از هنگام بگذرد و ممکن است از یک، دو، سه، و چندین هنگام تشکیل گردد. ولی وقتی برای هر هنگام یک عدد هفت از آن کسر نمائیم بالاخره فاصله ساده باقی می ماند. چنانکه بن فاصله

چهارم هجدهم

چهارم دو هنگام افزودیم فاصلهٔ هیجدهم بدست آمد

پس از هر فاصلهٔ مرکّب برای هر هنگام که هفت عدد کسر گردد فاصلهٔ سادهٔ آن باقی می ماند و باین قاعده هنگام را می توان فاصلهٔ مرکّب نامید زیرا عدد هفت که از ان کسر شود یک باقی می ماند. این همان یکم است که هم صدا است و بعضی جزو فاصله نمی گیرند و برخی می گیرند.

۳۶ - القاب فواصل مرکب - عیناً مثل فواصل ساده عمل می شود چون همان فاصلهٔ ساده است که یک یا دو یا چند هنگام درست بزرگ تر می گردد. پس اگر یک سوم کوچک را بفاصلهٔ مرکّب از هنگام ببریم دهم کوچک و به دو هنگام ببریم هفدهم کوچک می شود. حال اگر بخواهیم فاصلهٔ سادهٔ یک بیست و پنجم کاسته را بیابیم سه دفعه هفت (۲۱) را از ان کسر نموده باقی چهارم می ماند. بنابراین فاصلهٔ سادهٔ ما چهارم کاسته خواهد بود. جدول ذیل برای حساب فواصل ساده و مرکب (تا خوب حساب آن وارد مغز نشده است) راهنمای خوبیست.

فواصل ساده	1 m	2 m	3 m	4 m	5 m	6 m	7 m
فواصل مرکب از یک هنگام	8 m	9 m	10 m	11 m	12 m	13 m	14 m
فواصل مرکب از دو هنگام	15 m	16 m	17 m	18 m	19 m	20	21
فواصل مرکب از سه هنگام	22	23	24	25	26	27	28

درین جدول در سطر اوّل هر عدد ساده را بگیرید فواصل مرکب از یک - دو و سه هنگام آن در ستون های زیرین معلوم است مثلاً در ستون اوّل فاصلهٔ ششم را می گیرید در ستونهای دیگر در امتداد آن فاصله ۱۳ - ۲۰ - ۲۷ را نشان میدهد که فاصله مرکب از یک دو و سه هنگام است.

همین طور بعکس هر فاصله مرکّب را بگیرید در امتداد آن در ستون اوّل فاصلهٔ سادهٔ آن موجود است.

۳۷ - فواصل هم آرمنی - دو فاصله را که در حقیقت با هم فرقی نداشته باشند ولی بدو نام مختلف نامیده شوند هم آرمنی نامند مثل

دوم بزرگ و سوم کاسته

که هر دو یک فاصله هم آرمنی
هستند این فواصل را هوموفون (*Homophone*) نیز نامند
و بهتر است که این قسم فواصل با نیم پرده حساب بشوند بطرز ذیل
فواصل هم آرمنی که بمقدار هم نیم پرده دارند

	عدهٔ نیم پرده
دوم کوچک و فاصلهٔ کروماتیک	۱
دوم بزرگ و سوم کاسته	۲
دوم افزوده و سوم کوچک	۳
سوم بزرگ و چهارم کاسته	۴
چهارم درست و سوم افزوده	۵
چهارم افزوده و پنجم کاسته	۶
پنجم درست و ششم کاسته	۷
پنجم افزوده و ششم کوچک	۸
ششم بزرگ و هفتم کاسته	۹
ششم افزوده و هفتم کوچک	۱۰
هفتم بزرگ و هشتم کاسته	۱۱

گفتار پنجم فواصل آمیخته

۴۸ - طنین (Tanin) جسم صدا دار - اگر جسم صدا داری را مرتعش نمائیم (مثلاً سیم سازی را) گذشته از صدای دست باز آن که بعنوان صدای اصلی یا صدای پایه نامیده می شود صداهای دیگری در همان حال از آن سیم حادث می شود که اگر شدت صدای اصلی مانع نشود هر گوشی می شنید. آن صداها را فرعی نامند (آرمنیک) زیرا قاعدهٔ عددی ارتعاشها و حدوث آنها بسته به ارتعاش صدای اصلی است که در لابراتوار صداشناسی روی مونوکورد واسبابهای دیگر به تفصیل تجزیه وشناخته می شوند :

طنین جسم صدادار یا صداهای فرعی
برشو صدای دو

اگر سیم دست باز ساز این صدای اصلی را بدهد بقیه صداهای
از دو تا شانزده صداهای فرعی آن خواهند بود و هر صدایی را
که بعنوان صدای اصلی فرض کنیم بهمین نسبت صداهای فرعی
خواهد داشت. (البته از ۱۶ نیز بالاتر می توان رفت ولی در اینجا
احتیاجی نیست)

چند موضوع را درین اصوات فرعی می توان دقت نمود:

۱- اینکه تمام این صداها در آن واحد با هم حادث می شوند و
علم شیرین آرمنی (اکوردها و روابطشان) از اینجا استخراج گشته

۲- اینکه فواصل ارمنی را که موضوع این گفتار است در اینجا
می توان تجسس نمود.

۳- اینکه نمرات از یک تا شش وقتی بعنوان فاصله آرمنی در
شنیده می شوند، چون قوم خویش درجه اولند خوش آهنگ
و موافق بگوش آمده نام فواصل پسند با نها داده اند که عبارت
از فاصله های هنگام - پنجم - چهارم - سوم بزرگ و سوم
کوچک است. و نسبت عددی آنها بین هر دو نوتی واقع شود
جزو پسند ها خواهند بود.

۴- از نمرهٔ شش بعد هر نسبتی که دارای آن نسبت پسند ها باشد
(مثلاً ۶ با ۹ یا ۸ با ۱۲ که عیناً مثل نسبت ۲ با ۳ است زیرا هر
سه پنجم درست هستند) ناپسند خوانده اند که در واقع
پسند های درجه دومند: دوم کوچک - دوم بزرگ -
هفتم کوچک - هفتم بزرگ - نهم کوچک - نهم بزرگ.

۵- همان نسبت عددی که یک با دو (هنگام) دارد همان را ۲-
با ۴ - ۴ با ۸ - ۸ با ۱۶ - یا ۳ با ۶ - ۶ با ۱۲ ..... دارند. برای پنجم نسبت
۲ با ۳ مثل نسبت ۴ با ۶ - ۶ با ۹ - ۸ با ۱۲ است. برای چهارم نسبت
۳ با ۴ مثل نسبت ۶ با ۸ - ۹ با ۱۲ - ۱۲ با ۱۶ است. برای سوم بزرگ نسبت
۴ با ۵ مثل نسبت ۸ با ۱۰ - ۱۲ با ۱۵ است. برای سوم کوچک نسبت
۵ با ۶ مثل نسبت ۱۰ با ۱۲ - ۱۵ با ۱۸ است.

پس فاصله هنگام نسبت (۲ : ۱) را دارد یعنی اگر درازی سیم را
عدد یک فرض کنیم و آن را تقسیم بدو نمائیم (دو قسمت نموده در
وسط صدای دیگری بگیریم) هنگام زیر آن صدا را می دهد که هشتم
می شود. پس (۳ : ۱) یک سوم پنجم میدهد که دوازدهم
می شود و (۴ : ۱) یک چهارم دو هنگام زیرتر میدهد که

پانزده هم می شود و (۵:۱) یك پنجم وسوم بزرگ میدهد که هفدهم بزرگ می شود. وبقیه را از روی این ها می توان قیاس نمود.

۶- دقت نمائید که فاولای گام دیا تنیك دو از بین این صداها استخراج نمی شود و همین طور راجع به نمره ۷- ۱۱- ۱۳- ۱۴ در نظری مفصل شرح بیان نمود.

۳۹- پسند ها- چهار قسم پسند تشخیص داده اند :-

۱- پسند های کامل : هم صدا- هنگام وپنجم درست است.

۲- پسند های ناقص : سوم بزرگ، سوم کوچك- ششم بزرگ- ششم کوچك است.

۳- پسند های مخلط : چهارم درست است :

۴- پسند های جاذب یا کشنده چهارم افزوده- پنجم کاسته است :

باین دلیل آنهارا جاذب وکشنده گویند که سی بالطبع باید بر ود روی تنیك وفا نیز می آید روی می ومعکوسش که چهارم افزوده است نیز همین حال را دارد بهمین دلیل بسی از آرمنی دانها آنهارا

ناپسند خوانده اند.

۴۰- ناپسند ها غیر از فواصل پسند مذکور بقیه فواصل ناپسند وآنها نیز بر دو قسمند: ناپسند های تنی، ناپسند های جاذب متغیر:
ناپسند های تنی آنهائی هستند که در جریان گام از تن بزرگ وکوچك بطور طبیعی هستند :

ناپسند های جاذب متغیر آنهائی هستند که بوسیلهٔ علامات عرضی برای عبور به تنی یا احتیاجات دیگر آرمنی در حاصل میشوند

دوم افزوده — سوم کاسته — سوم افزوده — چهارم کاسته — چهارم برافزوده

پنجم زیر کاسته — هنگام کاسته — هنگام افزوده — هفتم کاسته — ششم افزوده — ششم کاسته — پنجم افزوده — یکم افزوده

در تن کوچك آرمنی ور که دارای سه نیم پرده است. دوم افزوده وهفتم کاسته وپنجم افزوده وچهارم کاسته با محفوظ بودن

طبیعت جاذبشان جزو ناپسند های تنی محسوب می شوند چنانکه
در گام های کوچک ذیلاً ملاحظه می شود :

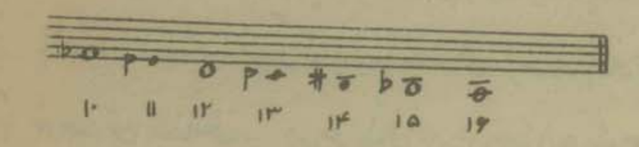
— گفتار ششم تن شناسی —

۴۱ — الوان موسیقی در — *alvân* موسیقی می تواند بوسیله
صداها تمام احساسات و عواطف بشری را (مطابق تربیت و عادت) توجه
نماید. همین طور می تواند طبیعت را با مناظر مختلفش تجسم دهد.
این چنین قوه عالی بلیغی وسائل و اسباب کار زیاد لازم دارد.
یکی از وسائل مهم آن مدهای مختلف وگردش در تن هاست که
دائماً لون موسیقی را عوض می نمایند. نقاشی که یک رنگ
بیشتر روی تخته شاسی خود نداشته باشد از عهدهٔ تأثیرات
رنگ آمیزی — که یکی از توانگری های مهم نقاشی است برنخواهد
آمد. اینست که در بیان احساسات یا توصیف گوشهٔ از
طبیعت بوسیلهٔ صداها ناچار توسل بدگردی های دور و نزدیک
جسته و بوسیلهٔ این موضوع که الوان موسیقی می نامیم از یک تنی

ویک رنگی دوری خواهد جست.
۴۲ — رنگ آمیزی ارکستر — همین موسیقی ساخته و پرداخته را
بار دیگر بارکستر برده در آنجا نیز بوسیله سازها و صفات مختلف
آنها که هریک شبیه به رنگی کننده است رنگ آمیزی نموده بعد آن
موسیقی سمفنیک یا موسیقی درام (اپرا) نمایانتش را شدید
تر می نماید پس این دو اصطلاح یکی الوان موسیقی است که بوسیله تن ها
حاصل موسیقی داده می شود و بطور اختصار الوان می نامیم
دیگری رنگ آمیزی ارکستر است که الوان موسیقی را بوسیلهٔ سازهای
مختلف ارکستر و نواحی تاریک و روشن آنها شدید نموده رنگارنگ
فانتزی بآنها می دهد که بطور اختصار (رنگ آمیزی) می نامیم
۴۳ — تن شناسی — در جزء اول درس هفدهم شرح آن داده شد
در اینجا فقط توضیح داده می شود ؛
۱ — از نوت های تنی سه اکورد تشکیل داده و درجات گام را حاصل
نمودیم. اکنون پس از شناختن طنین جسم صدا دار
(پرشو) میدانیم که نوت *sol* که پنجم پرشو گام دو است
چه قسم حاصل می شود و چه خویشاوندی نزدیکی با *do* دارد

والکوردی که از او حاصل می شود باز بوسیلهٔ طنین طبیعی است که خود آن را صدای اصلی قرار داده ایم. حال همین قیاس طنین بر شو را بطور معکوس (طنین فرو شو) بنمائید آرمنیک سوم فروشوی do نوت fa خواهد بود که همان نسبت خود را با do مثل sol خواهد داشت :

طنین فرو شو



در طنین فرو شو مطالب ذیل را دقت نمائید .

۱- در طنین بر شو صدای اصلی از منتهای بلندی سیم اخذ شده است در صورتی که در طنین فرو شو از منتهای کوتاهی سیم حاصل می شود یعنی اگر اندازه سیمی که این do صدای اصلی را می دهد با همان شرایط (طول - قطر - وزن

کشش (۱)) دو برابر کنیم هنگام بم، واگر سه - چهار - پنج ..... برابر کنیم آرمنیک های ۳ - ۴ - ۵ . . . فروشو را میدهند

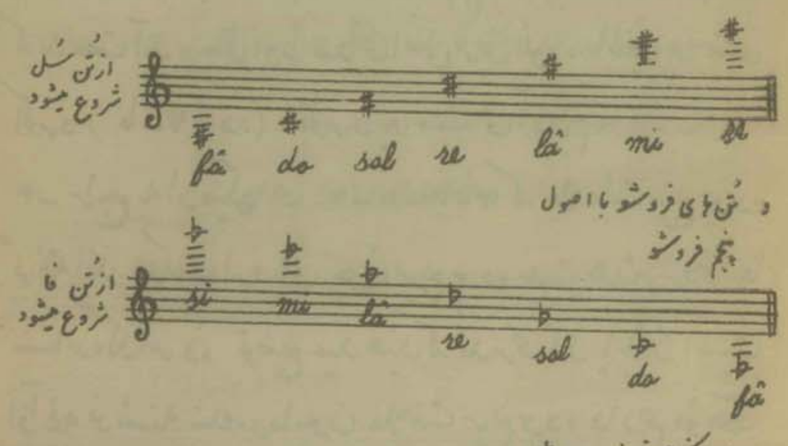
۲- منظور ما از بدست آوردن نای پنجم درست فروشوی دو بود که بدست آید و حال او را صدای اصلی فرض نموده با طنین بر شو اکورد (فا - لا - دو) منظور را بدست می آوریم .

۳- راجع به آرمنیکهای ۷ - ۱۱ - ۱۳ - ۱۴ که علامات ربع پرده گرفته اند در کتب اروپائی چون ربع پرده نیست همیشه روی آنها ستاره گذارده توضیح میدهند که قدری کمتر یا بیشتر است از آنچه نوشته شده. و ما چون علامت ربع پرده داریم خود شما ادا نموده و بعداً در موسیقی نظری مفصل ایرانی شرح خواهیم داد .

۴- از اینکه نوت پنجم بر شو و پنجم فرو شوی دو را باز نوت اصلی گرفته و بوسیلهٔ طنین طبیعی آرمنیکهای دیگر استخراج نمودیم معلوم می شود که اگر درجات گام sol را بخواهیم بیابیم باید همین عمل را که برای گام دو نمودیم نیز برای sol بنمائیم یعنی پنجم برشوی

(۱) چهار قاعده ایست که در ذیل و بمی صدا شرط است و مربوط بصدا شناسی است .

ان سل و پنجم فروشوی آن دو را مأخذ بگیریم و شاید این توضیح کافی باشد تا بدانیم تن های برشوی ما با اصول پنجم برشو پیدا می شوند:

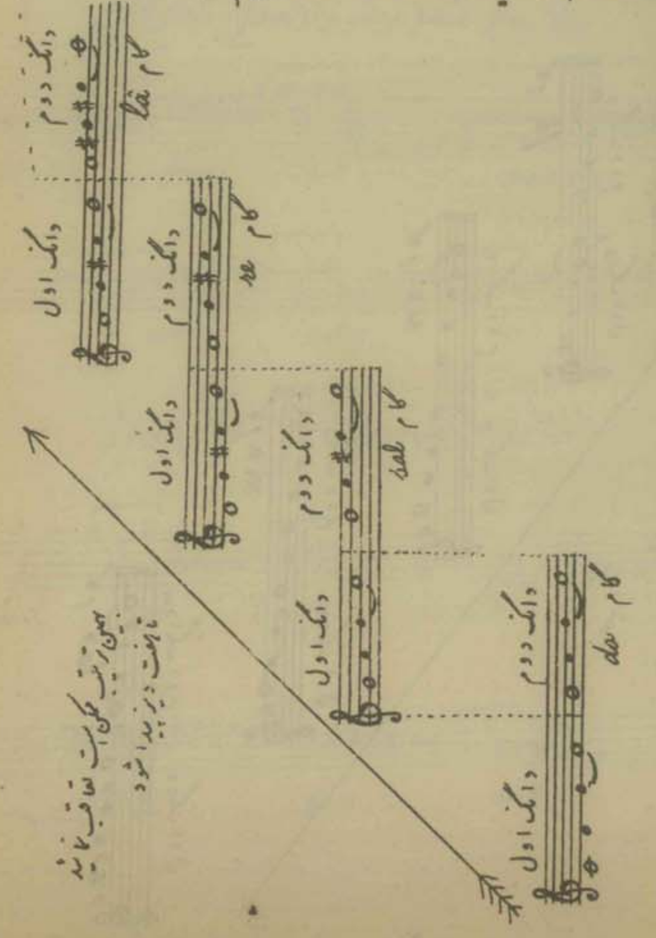


و برای اینکه جمع تمام روی حامل تا تمام خوب پیدا باشند اینطور نوشته میشود

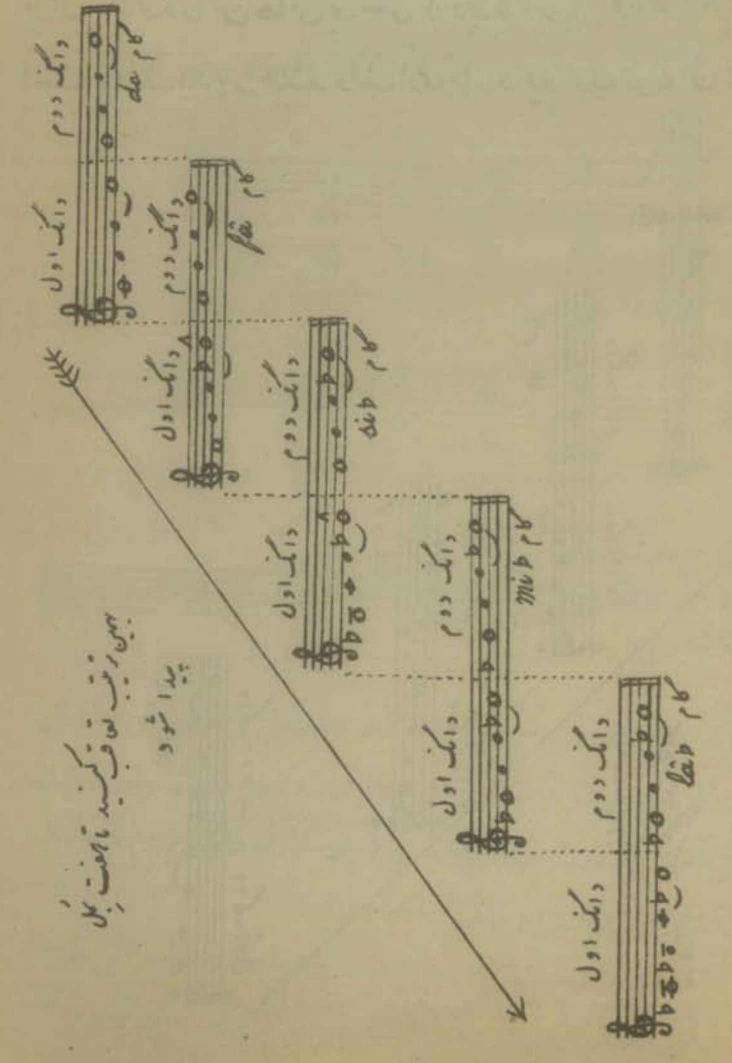
۴۴ – دو قسم دانگ تشخیص داده اند منفصل و متّصل: منفصل آنست که بین چهار نوت اوّل و چهار نوت دوم یك فاصله باشد. متصل آنست که نوت چهارم دانگ اوّل نوت اوّل دانگ دوم باشد بنابراین فاصلهٔ مابین دو دانگ آن نخواهد بود.

۴۵ – دانگ های منفصل برشو هستند برای اینکه مطالب علمی خوب در ذهن جایگیر شود اگر میسّر باشد که باقسام مختلف بیان شود واضحتر

می گردد. در انتهای درس هفتم بطور اختصار بیان شد که برای پیدا کردن تن های برشو (دیزدار) باین طرز هم ممکن است که دانگ دوم را همیشه دانگ اوّل قرار دهیم اینك نمونهٔ آن:
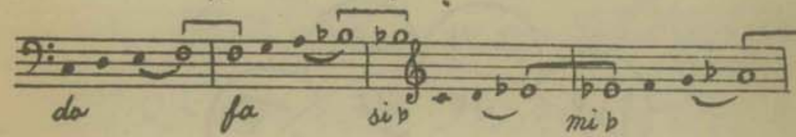


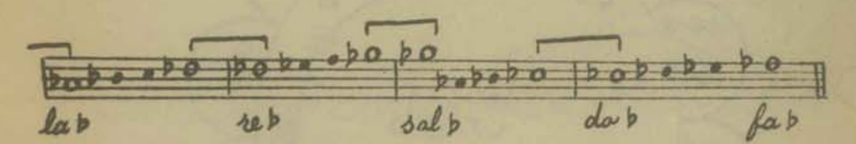
۴۶ - دانگ های منفصل فروشو - برای بدست آوردن تن های فروشو (بمل دار) دانگ اول را دانگ دوم گام دیگر قرار میدهیم :
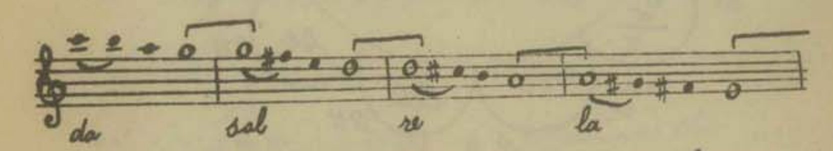


۴۷ - دانگ های متصل - درین جا بعکس سابق تن های بمل‌دار را از دانگهای متصل برشو و تن های دیزدار را از دانگ های متصل فروشو استخراج می نمائیم :

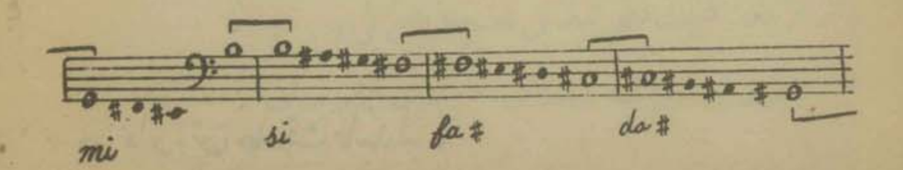
دانگ های متصل برشو برای استخراج تنهای بمل‌دار



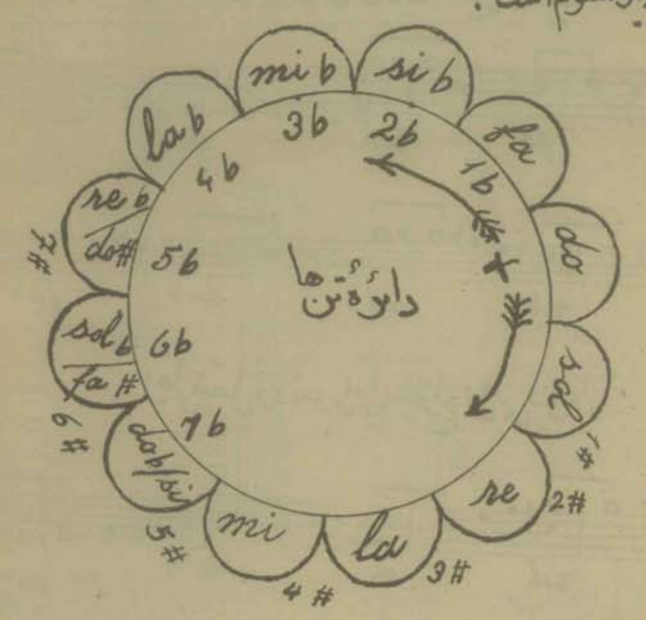


دانگ‌های متصل فروشو برای استخراج تن های دیزدار





۴۸ـ دائرهٔ تن ها ـ از خلاصهٔ مواد ۴۵ـ۴۶ـ۴۷ می توان یک دائره تشکیل داد که حرکت تن ها به پنجم بر شو و پنجم فروشو مرتباً بطور مسلسل بهم مربوط گردند. والبته این ها تن های بزرگ هستند که طرز یافتن نسبی آنها دیگر معلوم است :



در دائرهٔ تن ها دقت نمائید که :

۱ـ چون حقیقةً دوازده نیم پرده بیشتر نیست ما هم در دوازده خانه

نشان داده ایم فقط چیزی که هست در سه خانهٔ زیر هر کدام دو تن هم آرمنی هستند و این برای این است که حرکت دیز ها و بمل ها کاملاً نشان داده شود. بنابراین جمعاً پانزده تن بزرگ داریم (هفت دیز دار ـ هفت بمل دار ـ یکی تن اصلی) و اگر دائرهٔ تن های کوچک را نیز همین طور بسازیم پانزده عدد هم در اینجا خواهیم داشت ولی در هر دائره سه تن به دو اسم خوانده می شوند که هم آرمنی هستند.

۲ـ اینکه هر یک از تیر ها را که بگیریم یکی حرکت پنجم بر شو را (هفت دیز) و دیگری پنجم فروشو را (هفت بمل) نشان میدهند.

۳ـ هر یک از تیر ها می تواند حرکت خود را در ناحیهٔ تیر دیگر ادامه دهد (یعنی از دیز ها وارد بمل ها بشویم و حرکت تا سوی اصلی که do است قطع نشود) ولی حرکت از هر جا که وارد ناحیهٔ دیگر گردد حرکت پنجم تبدیل به چهارم می گردد.

۴ـ هر تنی را که ریشه و صدای اصلی فرض کنیم دو تن راست و چپش بمنزلهٔ دو فرزند او می مانند یعنی نزدیکترین بستگی بین آنهاست که خویش درجهٔ اول محسوب شده فرزندان (تبدیلات عیبه الطرفین) او نیز از همان خون

مثل نوهٔ او می ماند که خویش درجهٔ دوم محجوب است مثلاً اگر
do را فرض کنیم sol و fa پسرهای او درجهٔ اول
و re و la نوه های او خویش درجهٔ دوم هستند که
قدری دورتر در تن های خویش و بیگانه توضیح داده می شود

۴۹ – مد کوچک – در درس هیجدهم جزو اول توضیح داده شد
در این جا فقط انواع معمول آن را شرح میدهیم و آن این است
که گام کوچک را با دلائلی چند سه قسم مختلف اجرا می نمایند که ذیلاً
ملاحظه می شود:

۱– گام کوچک نظری دو – گام کوچکی که حقیقتاً در نظری خالص
می توان قبول نمود همین گام است که محسوس ندارد یعنی نوت سوم
مدی آن نیز مطابق قواعد نظری بر جای خود باقی می ماند و چون
لقب محسوس را نمی توان باو داد نام زیرتنیک باو میدهند —
اینست که از هر حیث نسبت بگام بزرگ کوچک شده است.

گام کوچک نظری دو

درین گام سه نوت مدی که مخصوصاً با ارزش سفید نوشته
شده در بر شو و فرو شو تغییری نکرده اند (۱) و بیش از
دو نیم پرده بین درجهٔ دوم و سوم و پنجم و ششم ندارد.

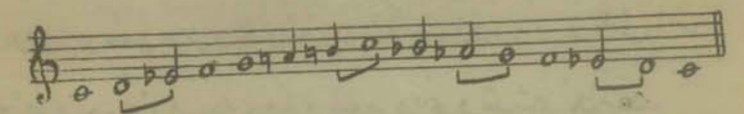
۲– گام کوچک آرمنی دو – چنانکه قبلاً شرح داده شده دارای
سه نیم پرده و دوم افزوده است زیرا نوت مدی هفتم را نیم پرده
بالا برده که محسوس نمایند.

۲– گام کوچک آرمنی دو

۳– گام کوچک ملدی دو – برای اینکه از دوم افزوده که برای
خواندن (قدیمی ها) مشکل بنظر می آید احتراز نمایند و نیز محسوس
داشته باشند در موقع بالا رفتن درجهٔ ششم و هفتم را
نیم پرده بالا برده و در موقع فرود آمدن باز نیم پرده بم می نموده اند
و این را ملدی دو دانسته اند:

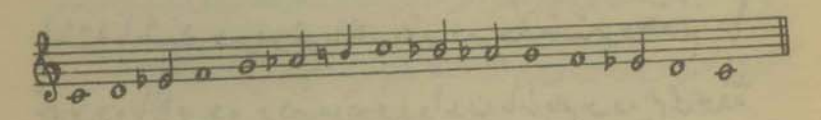
(۱) این گام هنوز در آوازهای ما هست و آن گوشه ایست در ماهور که
بعنوان نیشابورک درین مد اجرا می گردد.

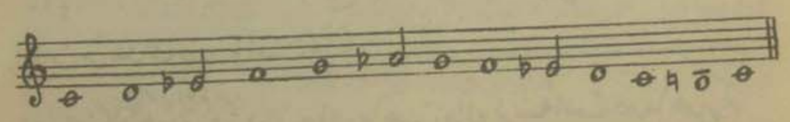
۳ـ گام کوچک ملدی وره

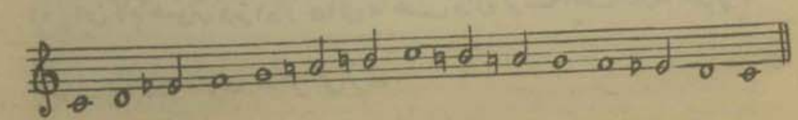


درین گام بیش از دو نیم پرده نیست ولی در موقع صعود بین درجهٔ دوم و سوم و هفتم و هشتم است در صورتیکه در موقع نزول بین دوم و سوم و پنجم و ششم است که در حقیقت ثبت در او متزلزلست و معلوم نیست تن ثابت آن چیست و گوش در ان سه نیم پرده می‌شنود که یکی ثابت و دوتا متزلزلست عیب دیگر آن چهار تن پی در پی است

۴ـ چند قسم دیگر گام کوچک را می نویسند ولی چندان معمول نیست امّا برای اینکه طرزهای مختلفی که ممکن است با یک گام عمل کرد نشان داده شود بد نیست نمونهٔ بدهیم :

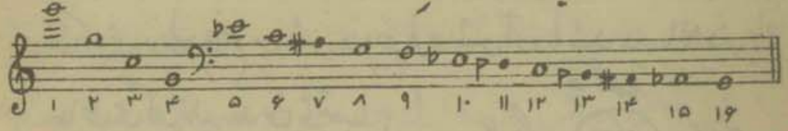




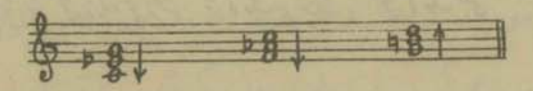


۵۰ـ استخراج مد کوچک ـ مد کوچک را از طنین فرو شو استخراج می نمایند زیرا اکورد یکه سوم اوّلش کوچک [illegible] و سوم دومش بزرگ باشد از طنین فرو شو استخراج شده (دو ـ لا ـ فا) و اگر طنین فرو شو sol را نیز بگوییم

طنین فرو شو sol



اکورد کوچک (سل ـ می ـ دو) استخراج می شود و برای تکامل گام کوچک باز از طنین بر شو نوت سل نیز می توان اکورد (ر ـ سی ـ سل) را استخراج نمود که تمام درجات گام کوچک از این سه اکورد استخراج گشته است :



۵۱ـ تن های خویش و بیگانه ـ تن های خویش را بدو درجه تقسیم می نمائیم.

۱ـ برای هر تن بزرگ کوچک نسبی و کوچک همشیک آن در سمت چپ

درست آن قرار می‌گیرند — زیرا در اولی درجات گام همانست
که بود یعنی سلاح کلید تغییر نکرده و در دومی (کوچک هشتیک)
گو اینکه سلاح کلید آن نسبت به تن اصلی بر سیلهٔ سه علامت فروشو
تغییر می‌کند چون نوتهای تنی آنها تغییر نکرده است جزو خویش
درجهٔ اوّل است و سمت چپ آن قرار می‌گیرد — دو خویش دیگر
نیز که تن بزرگ پنجم برشو و پنجم فروشو آن باشد در بالا و زیر آن
جای می‌گیرند بدین ترتیب :

sol ب

do ك - (do) - la ك

fa ب

واگر بخواهیم نمره بآنها داده و
در واقع به ترتیب بیشتر نزدیک بودن آنها بتن اصلی روی حامل
بنویسیم این طور دنبال هم می‌آیند :

۱ ۲ ۳ ۴ ۵

تن اصلی — تن کوچک نسبی — تن کوچک هم تنیک — تن بزرگ پنجم برشو — تن بزرگ پنجم فروشو

پس هر تن اصلی را در درجهٔ اوّل چهار خویش است که بترتیب فوق (نوع درجه) نزدیکی آنها با او معلوم می‌شود .

۲ — حال اگر برای هر یک از این چهار خویشِ درجهٔ اوّل بهمان ترتیب

و نسبت تن اصلی چهار خویش دیگر فرض نمائیم دائرهٔ خویشاوندی
در اطراف تن اصلی وسیع گشته و بالطبع آنهائی که غیر از چهار تن
خویش درجهٔ اوّل هستند خویش درجهٔ دوم خواهند بود
که بر حسب لزوم اگر بخواهیم خیلی باریک شویم باز نسبت و نمرهٔ
ترتیب نزدیکی آنها را بتن اصلی از روی همان قاعده راست و
چپ و بالا و پائین می‌توان فرض نمود . در جدول های ذیل
تن های خویش درجهٔ اول بین خطوط بیضی و درجه دوم ها
خارج قرار گرفته اند ولی هر یک از تن های بین خطوط بیضی را که
بعنوان تن اصلی بگیرید سمت راست و چپ و بالا و زیر آنها —
خویشهای درجهٔ اوّل آنها هستند واگر بخواهید برای آنها
خویشهای درجهٔ دوم قرار بدهید همان طور میسّر است
(در این صورت فرض کنید که دائره دور تن اصلی از تمام اطراف
چگونه وسیع می‌گردد !) ولی اینها دیگر نسبت به تن اصلی صورت
تن های بیگانه(۱) را خواهند داشت .

(۱) این حدودیست که موسیقی کلاسیک برای ترتیب امور دروس و تنظیم
کتب و پیدا نمودن اصطلاح برای شرح و بیان برقرار می‌نماید و الا در صنعت باید

Re B
sol k — Sol B — mi k
Mi♭ B — do k — Do B — la k — La B
fa k — Fa B — re k
Si♭ B

تبصره :—

۱– برای وضوح مطلب می توان تن های بزرگ را با الفبای (۱) بزرگ
وتن های کوچک را با الفبای کوچک نوشته و همین موضوع را قاعده
نمود که دیگر نوشتن B برای علامت بزرگ و K برای علامت کوچک

خیقت را خود ضعتگران روی همین حرکت تدریجی مثل سائرچیز های طبیعت فرض نموده
ونتیجه حاصل نماید .

(۱) معمول آلمان ها برای اختصار استعمال الفباست که بجای — م نوتها در کتب علمی
بکار می برند وآن را در گفتار هفتم توضیح داده ایم .

مورد احتیاج نباشد .

۲– در خارج خطوط یعنی هشت تن همسایه درجهٔ دوم است که چهار
از آن بزرگ : (re – la – si♭ – mi♭) وچهار دیگر
کوچک است : (sol – mi – fa – re)

۳– حال در صورتیکه تن کوچک را تن اصلی بگیریم باز همین طور به
ترتیب ذیل خویشهای درجهٔ اول و دوم پیدا می شود که این ها
در موقع مدگردی ها وتحصیل آرمنی بسیار مورد احتیاج و عمل خواهند بود .

si k
Sol B — mi k — Mi B
do k — Do B — la k — La B — fa# k
Fa B — re k — Re B
sol k

درین جا نیز خوشهای درجهٔ دوم عبارت است از تن های کوچک : (si - fa # - sol - do) و تن های بزرگ :- (Sol - Mi - Re - Fa).

گفتار هفتم - نوت نویسی

۵۲ - موسیقی نوشته - اصولاً سه طرز برای نوشتن موسیقی از ایام قدیم تا بحال بیشتر تشخیص داده نشده است.

۱ - یادداشت اصوات بوسیلهٔ حروف الفبا بوده که در یونان قدیم و بعد در رم معمول داشته وحتی برای ترسیم ربع کاری ها وغیره حروف را خوابیده معکوس وبشکل غیر عادی نیز استعمال می نموده اند. در ایران بعد از اسلام نیز بوسیله حروف ابجد (۱) پرده ها وفواصل را معلوم نموده وترسیم می کرده اند ودر قرون وسطی نیز در اروپا معمول بوده.

(۱) در موسیقی نظری ایران شرح داده خواهد شد [انشاءالله] و دوست فاضل ومحترم ما حضرت اشرف آقای مخبرالسلطنه هدایت بتفصیل درین موضوع کتابی نوشته اند که امیدواریم بطبع برسانند تا مورد استفادهٔ موسیقی شناسان شرق واقع گردد.

۲ - بوسیلهٔ علاماتی غیر از الفبا (neum) که نوت نویسی امروز از همین طرز دوم ناشی است.

۳ - بوسیلهٔ اعداد مخصوصاً طرز ژان ژاک روسو که مدتی هم کم وبیش متداول گشت.

اما طرزی که امروز موجود است در واقع می توان گفت استفاده از تمام طرز های گذشته شده وبرای ترسیم این مجری پایان اصوات وترقی روز افزون موسیقی چه از حیث اختراعات پی درپی سازهای مختلف وچه از جهت توسعهٔ موسیقی سازی وارکستر جارهٔ جز تکامل تدریجی خط موسیقی نبود زیرا هر وقت که برای احتیاجات آنزمان فکری شده چیزی نگذشته است که بقدری حشو وزوائد وارد آن طرز گشته که در واقع خود او در زیر لباس های جدید پوشیده وناشناس می گشته است.

۵۳ - نوت نویسی عددی - هفت عدد را برای هفت نوت اختیار کرده (1 2 3 4 5 6 7) هر نوتی که بم بگیرد از چپ براست خطی موجب آنرا قطع می نماید ([illegible]) واگر زیر بگیرد آن را از راست بچپ زده ([illegible]). برای واحد سکوت یعنی سکوت

سیاه صفر را فرض نموده. مثلاً در یک میزان چهار ضرب، برای سکوت
مکث، چهار صفر می گذارند. نقطه یک ضرب کشش را میرساند
در صورتیکه پهلوی راست عدد باشد یکضرب کشش را اضافه می کند
واگر زیر عدد باشد هنگام بم و روی عدد هنگام زیل را میرساند.
خط میزان خود تقسیمات ضرب را نشان میداده. یعنی میزان ها را دیگر به
وسیلهٔ اعداد در اول قطعه معلوم می کرده اند خطوط چنگ و
دولاچنگ را در روی اعداد می گذارده اند حالنوا بالای خطوط نشته
می شده :

moderato

moderato

‖ 5 1 | 567 0 11 | 2· | 321 071 |

در آرمنی فواصل آرمنی و هرانیز با اعداد نشان می دهند که روی
نوت باس می گذارند (تن اصلی) که دورتر در قسمت اکوردها
توضیح داده شده است.

۵۴ — نوت نویسی الفبائی - در اینجا منظور از نشان دادن تغییرات تدریجی

آن نیست (۱)، بلکه آنچه را که امروز معمول است بطور اختصار نشان
میدهیم معمولاً روی گام لا الفبا را فرض نموده اند :—

(la si♭ do re mi fa sol)
(a b c d e f g)

در تغییراتی که پیدا شده حرف *b* برای si♭ باقی مانده
و حرف *h* را برای si اختیار کرده اند. برای دیز ها
کلمهٔ ایس (is) را و برای بمل ها کلمهٔ اِس (es) را
باخر حروف اضافه می نمایند.
ولی این موضوع در مواقع گفتن است والا اغلب در نوشتن ها
علامات تغییر دهنده را پهلوی حروف می گذارند :—

در دیز ها

cis, dis, eis, fis, gis, ais, his.
do#, re#, mi#, fa#, sol# la# si#.

---

(۱) این موضوع فقط در آلمان وانگلیس معمول است و بعقیدهٔ ما برای اختصار در موقع
بیان و کتابت مواضع علمی خیلی لازم است. ما هم طرز بین فرانسه ها و آلمانها اختیار نموده
و آن وسیله را بعبورده را اینجا داخل نموده ایم که قدری دورتر توضیح داده شده است.

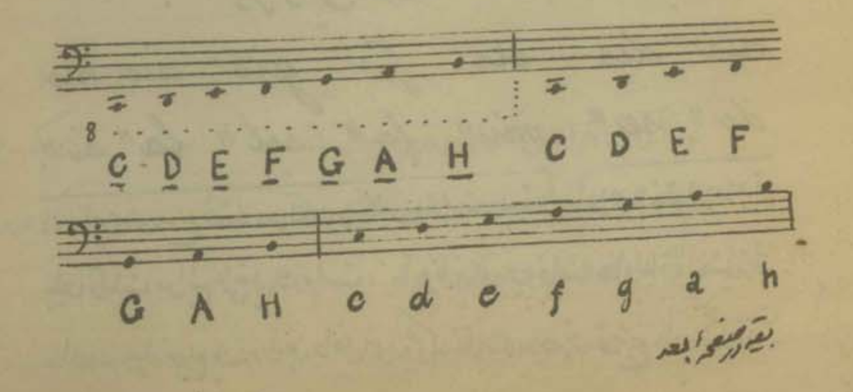
در بمل ها

ces, des, es, fes, ges, as, B.

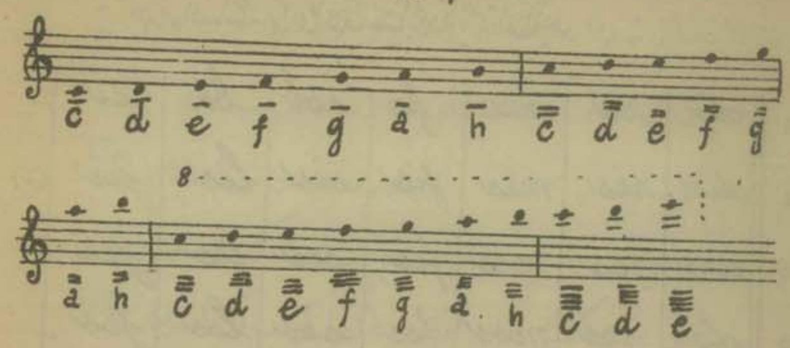
do♭, re♭, mi♭, fa♭, sol♭, la♭ si♭

برای دوبل دیز و دوبل بمل ضمیمهٔ آخر مضاعف می شود: (-cees, — ciis. / do♭♭ — do×)

انگلیس ها B. را برای سی بکار و B♭ را برای سی بمل معمول دارند. اما برای این که زیل و بمی صداها بوسیلهٔ الفبا شناخته شود بوسیلهٔ الفبای بزرگ لاتین و الفبای کوچک و خطوط اضافی که در زیر یا روی آنها می گذارند نت و اصوات را معلوم می‌نمایند چنانکه در مثال ذیل صداهای پیانو را با حروف نشان میدهیم:-



بقیه در صفحهٔ بعد



۵۵ - در سرایش - امروزه در تمام ملل برای سرایش همان سیلابهای موسیقی در (هفت نوت) معمول است فقط در بین انگلیس ها در نوشتن آن فرقی هست باین ترتیب :-

(doh, re, me, fa, sol, la, ce.)

ولی نوت سوم و هفتم را بطرز معمول (mi, si) تلفظ می کنند چون (e) را ئی تلفظ می نمایند. برای ایران و شرق چون ربع پرده نیز وارد صداهای موسیقی می گردد بجهت بیان مطلب یا نوشتن فواصل و مخصوصاً در کتب علمی داشتن طریقه‌ای که با سرایش نیز بتوان عمل نمود لازم است. پس هفت نوت موسیقی را بطرز ذیل اگر اختیار نمائیم در مواقع لازم بسیار تسهیل می شود:

بطرز الفبائیکه برای نامها اختیار نموده ایم تلفظ کنید

♮	do	re	mi	fa	sol	la	si	
#	dis	ris	mis	fis	sis	lis	jîs	(۱)
b	des	res	mes	fes	ses	les	jes	
#	dos	ros	mos	fos	sos	los	jôs	
p	das	ras	mas	fas	sas	las	jâs	
x	disis	risis	misis	fisis	sisis	lisis	jisis	
bb	deses	reses	meses	feses	seses	leses	jêses	
bp	desas	resas	mesas	fesas	sesas	lesas	jesas	
##	disos	risos	misos	fisos	sisos	lisos	jisos	

تبصره :

۱- در این طرز غیر از آنهائی که دولا عرضی گرفته اند و دارای دو سیلاب هستند مابقی از یک سیلاب تشکیل می شوند و سیلابها

(۱) سیلاب - si - در تمام ملل تکرار مورد گفتگو گشته و در اول هم B بوده و چون حرف سین در اول sol هم هست همیشه مورد اشتباه است ما غیر از هفت نوت اول در بقیه بجای si ژی را گرفته ایم که قشنگتر هم صدا می دهد.

طوری اختیار شده است که در دبستان آواز جزء تمرین های صوتی هستند یعنی از چهار سیلاب خوب صوت تشکیل شده اند : —
(a - e - i - o) ولی در موقع سرایش احتیاجی بتلفظ سین آخر آنها نیست زیرا این برای موقع بیان است که خوب واضح باشد ولی در سرایش برای کشش های مختلف با تلفظ نکردن آنها سریعتر و سهلتر ادا می شود.

۲- هفت سیلاب موسیقی در (نزتها) معمول تمام ملل است و ترکیبات برای دیزها و بل ها همان است که بین المللی است . ربع پرده نیز چون جدید است بنابراین مورد اختلاف نخواهد بود.

مأخذ چشمی نوت ها در ترکیبات فقط حروف اول آنها : —
(d , r , m , f , s , l , j) خواهد بود، یعنی چشم همین قدر که حرف اول - misis - را دید فوراً mi بنظر آورده میداند که این ترکیب (mi x) می دولا دیز است.

۳- برای ترمیم صداها و زیل و بمی آنها در نوشته های علمی عین آنچه آلمان ها دارند برای ما نیز مورد احتیاج است (الفبای بزرگ و کوچک) و علامات عرضی را همان طور که آنها سمت راست حروف

می گذارند ماهم عمل می نمائیم بنابراین علامات ربع پرده راین همانطور استعمال خواهیم نمود وهروقت باحروف لاتین یابانوت مثال یاتوضیحی درضمن عبارت فارسی داده می شود باید مطابق قاعده اصلی ازچپ براست نوشته یاخوانده شود.

گفتار هشتم ـ انتقال
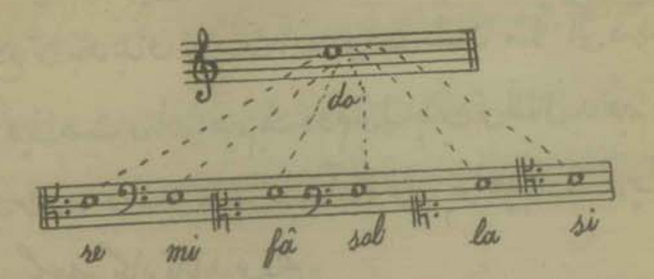
۵۶ ـ انتقال فکری ـ آنچه ازجزء اول باین جارجوع شده موضوع انتقال فکری است که باید درضمن قرائت موسیقی بدون اینکه عمل نوشتن روی کاغذ بیاید انجام بگیرد واین عملی است که در آن هم چشم کار می کند و هم فکر یعنی چشم نوشته اصلی راقرائت نموده وفکر آن رابفاصلهٔ لازم انتقال داده واجرای آن را بوسیلهٔ دست امر میدهد. برای رسیدن باین مقصود سه عمل ذیل باید توام ومقارن هم بوسیلهٔ فکر وشعور انجام گیرد.

۱ـ اختیار نمودن کلیدی فرضی بجای کلید قطعه که بوسیلهٔ آن اسم نوت ها عوض شده واسم نوت های تن جدید را خواهند گرفت یعنی تنیک قطعه نوشته باید اسم تنیک قطعه انتقال شده رابگیرد.

۲ـ همینطور سلاح بعد از کلید از بین رفته ودرفکر خواننده سلاح تن جدیدی جانشین آنها خواهد شد مثلاً اگر درقطعه یک دیز هست وما بخواهیم یک دوم بزرگ پائین تر انتقال بدهیم آن دیز رارفته ویک بمل بعد از کلید آمده فرض خواهیم نمود زیرا از گام Sol بگام فا باید برویم.
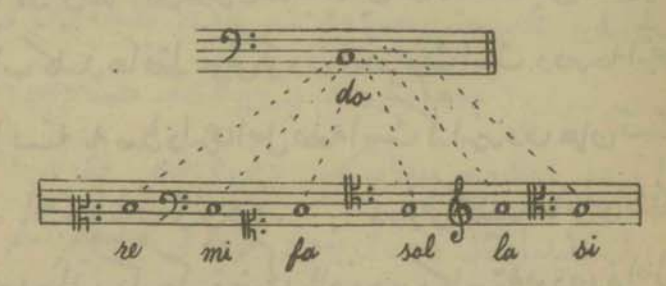
۳ـ ثالثاً باید دانست که علامات عرضی جلوچه نوتهائی (جزو سلاح کلید هستند یانیستند) وبچه طریقه تغییر می نمایند. اشکال این قسمت بیش از سائرین است وبنابراین باید برخواننده خوب واضح وروشن گردد از اینباب از هر قسمت مثال وتوضیحاتی داده می شود.

۵۷ ـ تعویض کلید ـ چنانکه ذکر شد عمل اول تعویض کلید است وبرای این موضوع اولاً باید دانست که درصورتی که دوی کلید سل را مأخذ بگیریم وبخواهیم بهمان دو تمام اسامی شش نوت دیگر رابدهیم چه کلید هائی باید انتخاب نمود :



بنابراین قطعه‌ای که در تن دو نوشته باشد بهر فاصله که بخواهیم
انتقال بدهیم مطابق طرز فوق می‌توانیم برای آن کلیدی فرض کنیم
مثلاً اگر یک سوم بالاتر باشد یعنی دو که تنیک است یک سوم بالاتر
(می) خوانده شود (صدا بدهد) پس دو باید می صدا بدهد مطابق
نمونه فوق کلید فای چهارم اختیار خواهد شد.
اگر بخواهیم یک پنجم پائین‌تر صدا بدهد باید کلیدی تجسس کنیم که آن
دو را فا بخوانیم می‌بینیم آن کلید دوی خط دوم است ....
برای دوم کوچک و هنگام معمول نیست کلیدی فرض شود بلکه آن را
بوسیلهٔ سلاح کلید به تن هم اسم (*Homophone*) انتقال-
میدهند. مثلاً قطعه تن دو را میخواهیم یک دوم کوچک بالاتر یا
پائین‌تر انتقال دهیم احتیاج بفرض کلید نداریم یا هفت دیز بعنوان
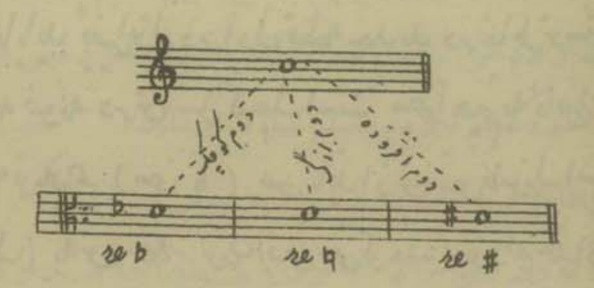
سلاح فرض می‌کنیم که در تن دو دیز میشود، یا هفت بمل فرض
میکنیم که در تن دو بمل باشد و با همان کلید می‌خوانیم. ولی
با کلید هم ممکن است چنانکه دورتر مثال زده‌ایم.
حال اگر قطعهٔ اصلی با کلیدی غیر از سل نوشته شده باشد
باز وضع تغییر می‌کند: مثلاً فرض کنیم یک قطعه پیانو یا ارگ
یا چنگ را بخواهیم انتقال نظیری بدهیم - دست راست آنجا که
با کلید سل نوشته شده با مثال فوق موافقت دارد ولی دست
چپ آنجا که با کلید فا چهارم نوشته شده بوضع ذیل درمیاید.



بنابراین اگر قطعه باید یک سوم بالاتر انتقال یابد برای دست
راست کلید فا چهارم و برای دست چپ کلید فا سوم باید
فرض شود. مسلم است بواسطهٔ اشکالی که این نوع انتقال داد

هر دست را اول باید علیحده تمرین نمود و پس از آن بهم انداخت
چیزی که باید رعایت کرد آنست که کلید ها فقط برای تغییر دادن
اسم نوت است و دخالتی در درجهٔ زیل و بمی آنها نخواهند
داشت بنابراین انتقال از روی درجهٔ زیل و بمی اصل قطعه است
یعنی دست راست و دست چپ در همانجائی که در قطعهٔ اصلی
صدا می دهند یک سوم بالاتر باید صدا بدهند . زیرا اگر غیر
از این باشد دوئی که با کلید سُل می‌زدید و حالا هم باید یک سوم بالاتر بزنید
اگر با کلید فا چهارم بجای خودش بخواهید بزنید دو هنگام
باید بمتر بزنید در صورتی که نباید این طور باشد پس منظور از
انتخاب کلید ها فقط عوض کردن اسم نوت است و درجهٔ ارتعاش
آنها بسته به صدا داری اصل قطعه است که از روی همان نسبت
باید بالاتر یا پائین تر برود . در فرض کلید ها برای انتقال
بفواصل مطلوب کوچکی و بزرگی یا افزوده و کاسته بودن فواصل
دخالتی نمی نمایند و آنها را بوسیلهٔ سلاح فرضی درست می کنند
چنانکه قطعهٔ در دو است می خواهیم به دوم کوچک یا بزرک یا
افزوده بالاتر انتقال دهیم باید فقط کلیدی که فاصلهٔ دوم بالاتر

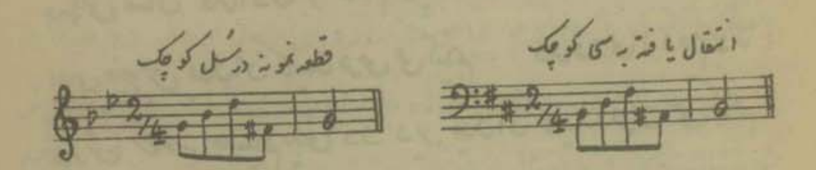
را معلوم می نماید انتخاب کنیم پس کلیدی می خواهیم که با آن
do را ré بخوانیم.



در این مثال در اولی (دوم کوچک بالاتر) در تن ré♭ هستیم
یعنی پنج بمل بعد از کلید فرض می کنیم در دومی (دوم بزرگ)
در تن ré هستیم یعنی دو دیز بعد از کلید فرض می کنیم
در سومی (دوم افزوده) در تن ré# هستیم یعنی هفت دیز
و دو دوبل دیز بعد از کلید فرض می کنیم ولی هر سه تن با
یک کلید انتقال داده می شود زیرا می خواهیم اسم دو به
ré تبدیل گردد و با کلید دو روی خط سوم مطلوب ما حاصل است
۵۸ - تغییر سلاح فرضی - این عمل عبارت است از اینکه سلاح
پس از کلید قطعه نمونه را در خیال رفته و سلاح لازم برای

تن جدید را آنچه یعنی توسیم شده فرض نمائیم.

و عیناً مثل همان است که در انتقال نوشته عمل نمودیم با تفاوت اینکه اینجا باید تغییرات را در اول قطعه جدید در خاطر توسیم نمود مثلاً قطعه نمونه در تن سل کوچک است میخواهیم به فاصله سوم بزرگ بالا ترببریم (سی ♮) پس باید از تن سی ♭ بزرگ (نسبی سل کوچک) به تن ـــ بزرگ (نسبی سی کوچک) برویم عملیاتی که باید در خاطر بسپاریم از این قرار است :



در اصل نوت ها هیچ تغییری پیدا نشده است ولی کلید فا و رفتن دو بمل و آمدن دو دیز بوسیله فکر در خاطر باید بماند.

۵۹ – علامات عرضی در انتقال – اصل اشکال انتقال در اینجا ست و اگر مطلب یکبار بر خواننده خوب واضح و معلوم گردد در واقع رفع اشکال شده است قبلاً برای روشن نمودن مطلب لازم میدانم

توضیح نمایم:

که حقایق ذیل را در موقع حذف یا اضافه نمودن دیز ها یا بمل ها هانطور که گذاشتن دیز موجب این بود که نیم پرده کرماتیك صدا بالا برود پس حذف دیز معکوس آن می شود یعنی موجب آن می شود که نیم پرده کرماتیك صدا پائین بیاید. همین طور در قیمت بمل ها هم برداشتن و حذف یك بمل موجب این می شود که نیم پرده صدا بالا برود یعنی برای بالا بردن یك صدا چه یك دیز اضافه کنیم چه یك بمل حذف نمائیم هردو یك حال را دارند یعنی هر دو علامت عرضی ذیل گشته شده است دیگر اینکه در اینجا اغلب بکار بدو معنی استعمال می شود. یعنی اگر بمل را نسخ نماید در واقع مثل دیز استعمال شده و اگر دیز را نسخ نماید در واقع مثل بمل استعمال شده است بائین دلائل در تغییر تن وقتی دو لا خط گذاشته و سلاح تن جدید گذارده می شود بجای علاماتی که از بین رفته است در تن قبل نیز بکار گذاشته می شود تا معلوم گردد که تن جدید روی هم رفته با چند علامت برشو یا فرو شو تغییر یافته است :

در این مثال معلوم می شود که تن جدید با سه علامت برشو تغییر یافته است.

حال پس از توضیح فوق برای تغییر علامات عرضی در ضمن انتقال دو قاعده می توان ذکر نمود :-
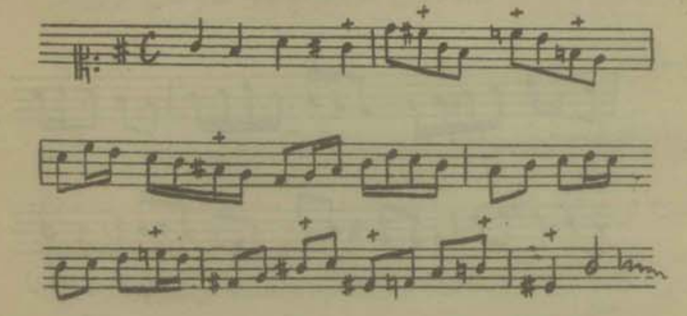
۱- اگر در سلاح تن انتقال یافته نسبت بتن نوشته بر تعداد دیزها افزوده شود یا از تعداد بمل کسر شود (که هر دو یک صورت است یعنی علامات برشور یاد شده اند) هرچند دیزی که افزوده شود یا بملی کسر شود یعنی جمع دیزهای افزوده شده و بمل های کسر شده را بترتیب (فا - دو - سل - رِ - لا - می - سی) گرفته در مقابل این نوت هائی که باین اسامی باشند علامات عرضی تن نوشته دانیم پرده کرماتیک (در قطعه انتقال شده) بالاتر می برند یعنی برای دوبل بمل ها - بمل گذارده می شود و همین طور برای بمل بکار و برای بکار دیز و برای دیز دوبل دیز گذارده می شود

قطعهٔ نمونه برای انتقال (صفحهٔ بعد)

(Bach.)

در صورتی که قطعهٔ فوق را که در سی ♭ بزرگ است بخواهیم انتقال فکری بسل بزرگ بدهیم باید اوّل کلید دوی خط اوّل را فرض کنیم تا سی که تنیک است در همان جا سل خوانده شود بعد دو بمل از بین میرود و برای گام سل یک دیز افزوده میشود که جمعاً سه علامت برشو تغیرات پس از کلید است که بترتیب مذکور سه نوت اوّل دور دیزها می شوند (fa - do - sol) هر علامت عرضی که در مقابل این نوت ها هست نیم پردهٔ کرماتیک در تن انتقال شده بالاتر میرود : علامت بعلاوه روی آن نوت ها برای مقایسه گذارده شده.

در انتقال نظری باید این طور اجرا شود

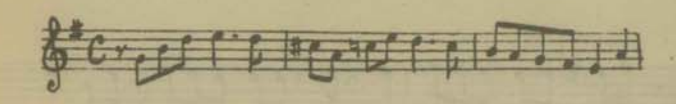


در مقایسه با مثال اول می بینید که تمام عرضی هائی که (در این قطعه انتقال شده) در مقابل نوتهای (fa - do - sol) می آیند نیم پرده بالا رفته اند ولی نوت های دیگر عیناً مثل قطعهٔ نمونهٔ همان علامت را گرفته اند.

۲- قاعده دوم عین همان قاعده اول است منتها بطور معکوس باین ترتیب که : اگر در سلام تن انتقال شده نسبت به تن نوشته بر تعداد بمل افزوده شود یا از تعداد دیز کسر شود (که هر دو یک صورت است یعنی علامات فرود شونده یاد شده اند) هرچند بملی که افزوده شود و دیزی که کسر شود یعنی جمع بملهای افزوده شده و دیز های کسر شده را به ترتیب (سی - می -

لا - ر - سل - دو - فا) گرفته در مقابل نوت هائی که باین اسامی باشند - علامات عرضی تن نوشته را نیم پرده کرماتیک (در قطعه انتقال شده) پائین تر می برند یعنی برای دولا دیز - دیز گذارده و همین طور برای دیز بکار و برای بکار بمل و برای بمل دولا بمل گذارده می شود.

قطعه نمونه برای انتقال



در صورتی که قطعهٔ فوق را که در سل بزرگ است بخواهیم به فای بزرگ انتقال نظری دهیم باید اول کلید دوی خط چهارم را فرض کنیم که تنیک قطعه را (سل) یک دوم بزرگ پائین تر بخوانند (فا). وبعد چون یک دیز از قطعه اول رفته و یک بمل به تن

انتقال شده اضافه می شود پس دو علامت فروشو تغییرات
حاصل شده که بتی نیب دو بمل ها باید در قطعهٔ انتقال شده
که جلو نوتهای سی و می علامات عرضی را نیم پرده کرتما تبدیل
پائین تر آورد چنانکه علامات بعلاوه نشان میدهد.

در انتقال نظری باید این طرز اجرا شود

در انتقال اگر تعداد علامات ترکیبی تن نوشته و تن انتقال شده
از هفت عدد بگذرد باید قاعده ذیل جاری گردد

۱ــ راجع بعلامات عرضی در تن انتقال شده بر شو/ برای دو
لا دیز بکار برای دیز بمل ــ برای بکار دو لا بمل در مقابل
نوت هائی که بنا به دوره بر شو ها اسم داده گذارده میشود

۲ــ راجع بعلامات عرضی در تن انتقال شده فروشو برای
بکار دو لا دیز برای بمل دیز ــ برای دو لا بمل بکار ــ
در مقابل نوتهائی که بنا به دوره فروشو ها اسم دارند
گذارده می شود.

تن نمونه می بزرگ

تن انتقال شده ر ط بزرگ

تن نمونه ر ط بزرگ

تن انتقال شده می بزرگ

۶۰ ــ انتقال فاصلهٔ ــ پس از انکه تمام قواعد را شناختید ــ
برای این نوع انتقال سهلترین راهی که بنظر ما میرسد (طرزی
که خود عمل می نمائیم) انتقال نظری است بوسیلهٔ فاصله انتقال
یعنی هر فاصلهٔ که تنیک تن نوشته با تنیک انتقال شده دارد باید

عین آن فاصله را همیشه در نظر داشت و هر نوت را بهمان فاصله
انتقال داد. این ترتیب خیلی سهلتر است تا اینکه کلید فرض
نموده و در علامات عرضی با این اشکالات قواعد را در مورد
عمل بگذاریم مثلاً همین دو مثال اخیر را که از همه مشکلتر است
بطور نمونه بگوئید اولی یک دوم افزوده (یا یک سوم کوچک)
تمام نوت ها باید پائین تر بیایند و در دومی بعکس است.
با این ترتیب در نواختن خیلی سهلتر به مقصود میرسیم.
شاگرد باید بهمین ترتیب عمل نماید تا بتدریج بازی فواصل در ذهن
او باندازه آسان و روشن گردد که حتی از عهده انتقال آکوردها
و موسیقی چند صوتی و بالاخره قرائت پارتیسیون ارکستر
نیز بر خواهد آمد.

گفتار نهم - ملدی و جمله بندی

۶۱ - ملدی (در جزء اول تعریف شده است) برای این صداهای
پی در پی که مطابق نسبتهای منطقی معینی تشکیل ملدی را می دهند
کمتر از هر قسمت موسیقی کتب و قواعد نوشته شده زیرا از تمام

قسمتها با ذوق بیشتر مربوط و بنابراین آزادتر است با وجود
این نظریاتی می توان بیان نمود:
اصل ثابت برای هر ملدی تغییر آهنگ صداهای پی در پی یعنی تغییرات
برشو و فروشوی است که اصولاً نباید زیاد جست و خیز داشته
بلکه باید مدرج و ملایم باشد. فواصلی که زیاد جست و خیز
داشته باشد (سوم - چهارم - پنجم) فواصل آرمنی ور گویند
و فواصلی که از پرده و نیم پرده تشکیل می شود ملدی ور گویند
در هر حال در تحت تأثیر و نفوذ آرمنی است که تمایلات ملدی
بوسیلهٔ درجات بیان شده و اندازه گرفته می شود. گام
نیز در اثر آرمنی حاصل می شود. اکنون پس از این
تعریف کلی می توان گفت حرکت برشو در ملدی مانند تأثیر نمو -
درجات ونزدیکیست - حرکت فروشو شبیه به عکس درجات
و سستی در حرکت طبیعت است از اینجا نسبتی بین حرکات ملدی
با حرکات روح از نظر اضطراب و هیجانهای مختلف حاصل می شود
باین ترتیب که می توان حرکت برشو را میل - طمع - کوشش - حمله و
تجسس نام نهاد و بعکس حرکت فروشو را ترک لذت - واگذاری

بجای نشستن و نسکین نام گذارد این ترجمان مفید ماتی و بدوی
بگوش هر شنونده تشخیص داده می شود - در تعزیه روضه
یا موسیقی لهوی و در موسیقی های جدید آنچه دائم می شنوید
از این حرکت پرشور و فروشور یک هیچ معنای روحی را حس نتوان
نمود منتها باید با منطق متین ادا گردد تا تأثیر بخشد البته در دست
مبتدی بواسطهٔ عدم مهارت و شتابزدگی ممکن است گذشته
از اینکه تأثیر نمی کند مضحک هم واقع بشود.

پیش از دو هزار سال پیش هم آریستوخن (Aristoxen)
این طور بیان می کرده که: اندیشه و تصورات مستمع دائم با
تغییرات آهنگ درجات موسیقی در تغییر است.

گذشته از ذوق طبیعی و داشتن مهارت در خواندن و نواختن
و حفظ بودن قطعات بسیار از شاهکارهای موسیقی دبستانهای
مختلف باید فکر نوامیس و سازنده ملدی دائم متوجه تشخیص
و مطالعهٔ در نکات ذیل باشد :

۱- توصیف و چگونگی گام های دیاتنیک که از آنها رسم هائی
آسان و قابل فهم بتوان ساخت تا بوسیلهٔ آن ها کلماتی برای

جملهٔ موسیقی و بیان مطلب تهیه بنمائیم؛ این رسم ها مُجزّی از
تقسیمات درجه و گام خواهند بود.

۲- تجسس در اثرات مختلف ملدی هائی که از یک اکورد
(بنا به تحلیل اکرد اشتقاق نموده) می توان بدست آورد.

۳- تشخیص عناصر اولیه فرم های موسیقی از قبیل تشکیل و تبدیل
متیف ها (*motif*) تقلید - توسعه - تخفیف و غیره ....

مطالب سه گانهٔ فوق هر یک موضوعی است که قابل نوشتن کتب
و اندیشه های بسیار است که بدبختانه جمال شناسی موسیقی
هنوز در این قسمت ها بحد کافی مطالعه ندارد ...

۶۲- گفتار موسیقی (۱)، مثل سایر گفتارها (ادبی - علمی -
فلسفی - وغیره) باید دارای منظور و مطلب معین بوده و طرز
پرورش آن بنا بکوچک و بزرگی موضوع از جمله های صریح
مطلع و مقطع و توسعهٔ بیان بنا بقواعدی که جاری و مورد
درک و فهم عامه است ساخته شود.

ملدی نیز عیناً مثل کلام و زبان تقسیم بدو طرز می گردد:

(۱) *discours musical*

۱ـ ملدی موزون که در واقع مثل شعر است و بیت های آن باندازهٔ هم دارای سجع و قافیه و مقدار معینی از سیلابهای شعری است.

۲ـ ملدی آزاد که در واقع مثل نثر است یعنی پابند میزان و تکرار وزن ها و بیت های یک اندازه و هم سیلاب نیست بلکه همان طور که در نثر کلمات و لغات آزادانه پی در پی آمده و برای جمله ها اندازه و قطع معین منظور نیست و از بند قافیه آزاد است در ملدی آزاد هم رسم های موسیقی در کوچک و بزرگ بدون بستگی به میزان و ضرب های ضعیف و قوی (که بمواقع معین بیایند) آزاد از بند قافیه و قطع معین جمله ها، صحبت نموده و خیلی ساده تر ولی مؤثرتر از ملدی موزون بمستمع تأثیر میدهد.

ملدی موزون را که تقریباً تمام موسیقی اروپائی از آن تشکیل می شود متریک (۱) (*metrik*) گویند و در درجهٔ اول شعرها و تصنیف ها را آنچه که بالمانی لید (۲) *lid* گویند و بالاخره موسیقی

(۱) بفرانسه این طور نوشته می شود (*Metrique*)

(۲) بفرانسه این طور می نویسند (*Lied*) منظور قطعاتی است که شعر با موسیقی

اپرت و کافه شانتان و غیره کاملاً از این موسیقی موزون تشکیل می شود (موسیقی درام و اپرای اروپائی مخلوط از متریک و آزاد است ولی بواسطه میزان که اجرای در ارکستر و نوشتن پارتیسیون را خیلی آسان نموده است آزادی کامل را از آن سلب نموده بنابراین از تأثیر آن هم کاسته شده)

ملدی آزاد در مشرق از ایام قدیم بیادگار مانده و هنوز خوشبختانه نفوذ موسیقی متریک او را از بین نبرده است. این موسیقی همان است که تشکیل آوازها و دستگاه های ایران و عرب و کلیه ممالک اسلامی را داده که در واقع موسیقی منثور است و برای اینکه لطمه به آزادی آن نخورد ما بر خلاف عقیدهٔ خیلی از موسیقی دانها که معتقد بودند آوازها را باید با میزان یعنی بسبک موسیقی متریک نوشت) آوازها را بی ضرب نوت نموده و بتدریج سبک خاصی برای نوشتن آنها ایجاد گشته است که می توان آرمنی داده، پارتیسیون نمود و البته روز بروز بنا باحتیاج تکمیل تر خواهد گشت. اکنون چون

از حیث وزن و تقطیع اتحاد کامل دارند ـ اغلب سرود های مدارس تألیف این جانب لید است.

در این جزو گفتگوی ما از موسیقی نظری اروپائی است پس باید بشرح موسیقی متریک (۱) بپردازیم و موسیقی آزاد را موکول به موسیقی نظری ایرانی بنمائیم.

۶۳ — جمله بندی. — عبارت موسیقی دارای چند جمله است که هر یک متمم دیگر است و اگر عبارت کلاسیک فرض نموده و دو جمله برای آن قائل شویم دارای یک جمله ناقص و یک جمله تام خواهد بود هر جمله نیز می تواند تقسیم بدو (باسه) نیم جمله بشود همین طور هر نیم جمله دارای دو یا چند رسم ملدی ور است که برای هم مبتدا و خبر واقع می شوند. این تقسیمی است وسیعتر و متین تر از آنکه در جزو اول شده است.

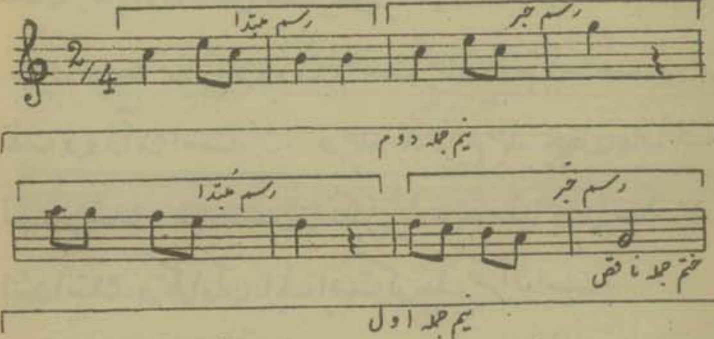
---

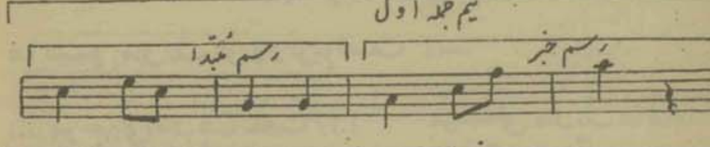
(۱) در این جا تفاوت بین کلمهٔ متریک و موزون را باید شرح دهیم:

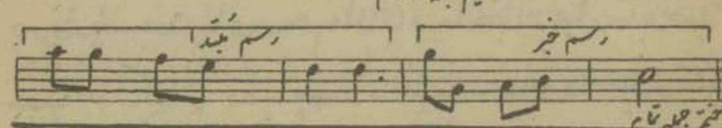
موسیقی متریک — *Metrique* — آنست که اختلاف اکسان را (ضعیف و قوی) در موسیقی بیان می نماید و بنابراین اطلاق به میزان و جمله و مقدار میزانها در هر نیم جمله موسیقی و ساختمان یک بند شعر در موسیقی و میزانهای متشابه می شود

موسیقی موزون — *rythmique* — آنست که اختلاف کشش را (کوتاه و دراز) تعیین نموده و بنابراین طریقه تشکیل میزان — و رسمهای ملدی و

عبارت ۱۶ میزانی







و تقطیع کلام را با موسیقی معلوم می نماید. — پس موسیقی موزون کاری با این ندارد که نظم باشد یا نثر یا اینکه جمله ها هم اندازه باشند یا کوچک و بزرگ و بالاخره منظور آن تشخیص وزن است که رسم ملدی از آن تشکیل می شود با شرح فوق ا[ستنباط] استنباط می شود که وزن در هر دو قسم ملدی موجود است منتها در یکی (متریک) بواسطهٔ وجود میزان ضعیف و قوی بجاهای معین برای آنهانیست و کشش های کوتاه و دراز تابع ضعیف و قوی نبوده صورت نثر را پیدا می کند. — پس هر دو قسم

اضافه ده و نیم ساختمان شعر را با وزن عروض میگردد — و در دیگری (آزاد) بر [illegible] میزان نثر و معنی

کلیه عبارت ۱۶ میزان است که تقسیم بدو جمله هشت میزانی شده جمله اوّل ناقص است ومثل یک جملهٔ استفهامیّه است زیرا روی درجه نمایان فرود آمده است جمله دوم تام است زیرا روی تنیک فرود آمده است. هرجمله بدو نیم جمله چهار میزانی تقسیم شده و هر دو میزان تشکیل یک رسم ملدی را میدهد که ابتدا شده و تکرار آن با یک است کوچک خبر آن است.

موسیقی متریک نیز دو نوع است :-

۱- موسیقی متریک جفت (۱) موسیقی متریک طاق.

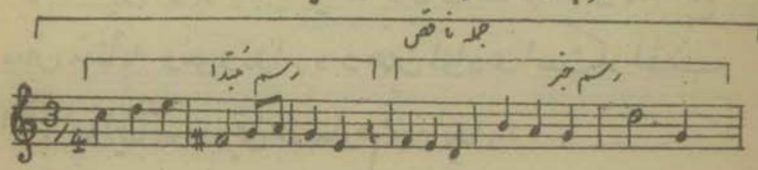
در متریک جفت بنای رسم ملدی و ساختمان عبارت بر تقسیمات جفت است که از دو - چهار - هشت - شانزده میزانی تشکیل می شود چنانکه در عبارت فوق مشاهده شد.

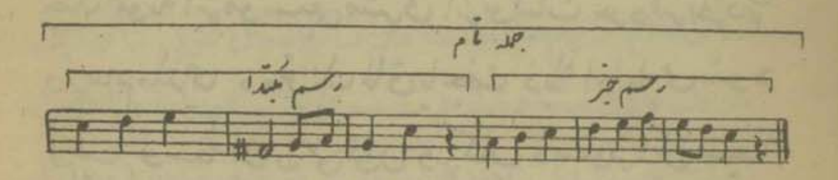
موسیقی موزون است (چنانکه در انتهای ماده بیت اشاره شده است) یعنی باید گفت موسیقی موزون متریک و موسیقی موزون آزاد که بواسطه اختصار کلمه موزون را از هر دو انداخته ایم.

(۱) موسیقی متریک جفت را بفرانسه - *Binaire* یا *Carrure* وموسیقی متریک طاق را - *Ternaire* مینامند.

متریک طاق آنست که رسم ملدی و عبارت آن از تقسیمات سه میزانی تشکیل گردد

(عبارت متریک طاق ۱۲ میزانی)





مارشهای نظامی وسرودهائی که باید در مدارس برای حرکت وورزش اجرا شود بطور کلّی از موسیقی جفت ترکیب می شود مگر اینکه تقطیع شعر ایجاب نماید.

برای موسیقی رقص وفانتزی متریکِ طاق بکار میرود ولی بطور کلی متریکِ جفت بیشتر معمول است. امابعکس مغرب اصول موسیقی مشرق بیشتر روی متریکِ طاق است ودرهر حال موسیقی متریکَ متشابه است؛ یعنی دائم تکرار وزن رسمِ

ملدی می شود، هرجا رسم ملدی (وزن) عوض شود باید اقلاً در مدّت یک عبارت عوض نشده و مطلب را بیان نماید؛ در صورتیکه در موسیقی آزاد، متشابه نیست و برای عبارت و جمله قطع معیّن متشابه وجود ندارد و همین آزادی است که لطف گفتگوی این موسیقی را معلوم می نماید.

چند نمونه از موسیقی مشرق از ترکیبات خود از نظر وزن در رسم ملدی و متریک طاق یا جفت ذیلاً ارائه می شود ترتیب توسعهٔ آن را می توان در کتاب دستور ویلن تصنیف این جانب مشاهده و اندیشه نمایند.

متریک جفت

نمره ۸۳ دستور ویلن وزیری

رسم مُبتدا

در دشتی

در این مثال رسم ملدی دو میزان را اشغال کرده بنابراین متریک جفت است ولی چون با شعر توام نیست جملهٔ ناقص، از چهار و جملهٔ تام، از پنج رسم تشکیل شده است (نمره ۸۴ دستور ویلن)

qazal sarâii — متریک طاق

نمره ۳۱ دستور ویلن وزیری

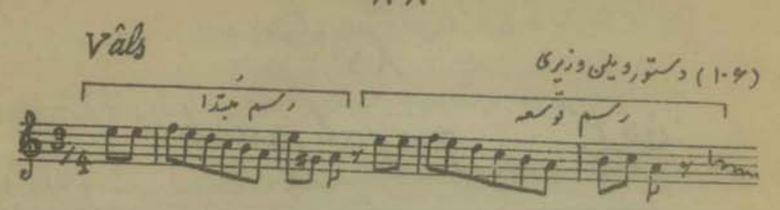
رسم مُبتدا

وزن اصلی — معکوس آن — معکوس میزان دوم

در ماهور

gar deli az eeq bar ârad xorue

در این مثال رسم ملدی سه میزان را اشغال نموده، بنابر این متریک طاق است و باید هر بند شعری در سه میزان و با همین وزن ترکیب گردد تا مطبوع باشد — در واقع وزن ضرب اوّل میزان اوّل نمونهٔ اصلی است و در میزان دوم همان وزن است منتهی در ضرب اوّل ادغام شده و بجای یک چنگ دیگر نقطه گرفته است و در میزان سوم بکلّی معکوس میزان دوم است. روی هم تکرار و مخلفات وزن ضرب اوّل میزان اوّل در سه میزان این رسم ملدی را تشکیل داده و چون این رسم یک بیت شعر را تماماً حائز است پس جملهٔ ناقص نیز همان رسم اوّل است و جملهٔ کامل رسم دوم شش خواهد بود. (نمره ۳۱ دستور ویلن).



درین مثال وزنِ رسم مربوط به میزان نیست یعنی از اول میزان شروع نمی شود ؛ ولی در حساب کاملاً متریکِ جفت است و دو میزان یک میزان حساب می شود و چون منظور ازین ملدی حرکت رقص است باید پاهای رقص را در نظر داشت بنابراین باید سازندهٔ آن از صنعت اندامی (*arts plastique*) کاملاً اطلاع داشته باشد والّا رقص آن روان و موزون و با ارمنی نخواهد بود

(۴۶) دستور ویلن وزیری

جملهٔ ناقص

رسم مبتدا — رسم خبر
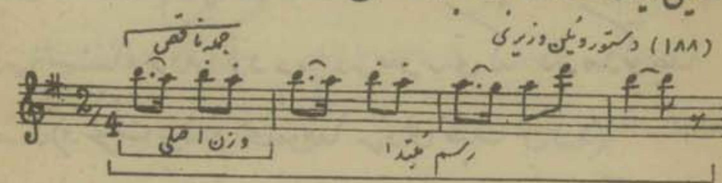
çenin gofto bâ vey ke dâmec pajuh.

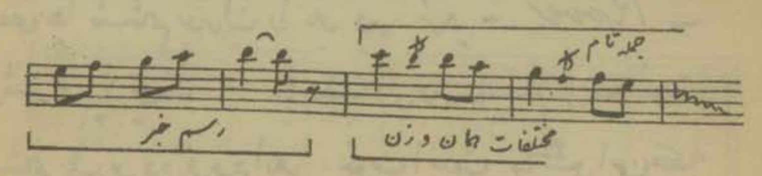
درین مثال شعر بطرزی قسمت شده که هر بیت از آن از یک رسم سه میزانی و یک رسم دو میزانی ترکیب گشته که مجموع آن جمله های

پنج میزانی می شود (متریکِ لحاق) گاهی ملدی می تواند مثل اشعار مستزاد هر جملهٔ آن ترکیب از چند میزان اصل و جواب مختصری باشد مانند این شعر :

زهمنشینِ دیوان خرد جوش است	به تن این جوشن رها بپوش
دل و جان دانا از او روشن است	به کمالِ هنر بکوش

در ملدی ذیل نیز اصل جمله چهار میزان و دو میزان هم مستزاد تشکیل میدهد که جمعاً جملهٔ ناقص را ساخته اند :



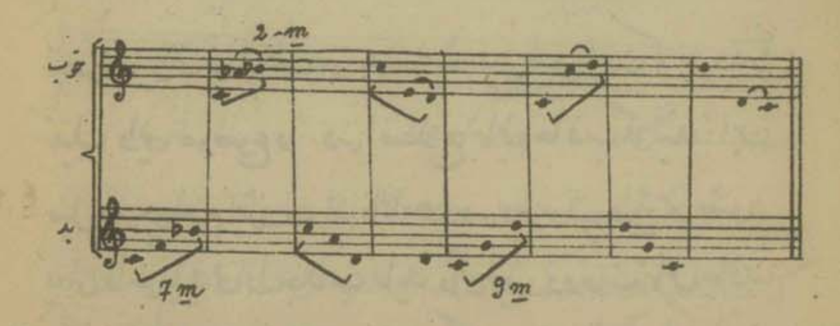


۶۳ - رَوَندِ ملدی - حرکت یا روندِ - *Ravand* - ملدی
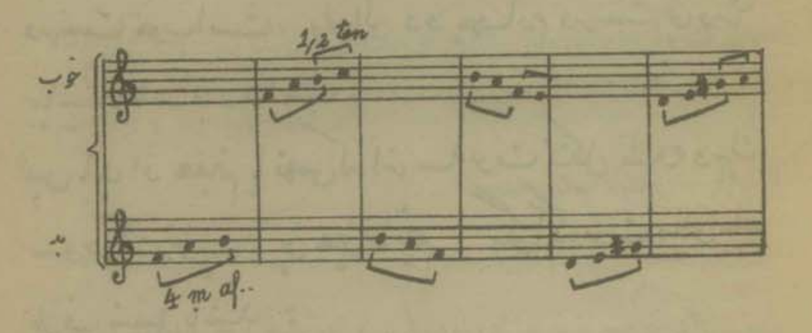
باید برای سرائیدن سهل و پسند باشد و برای این مقصود بهتر از هر قاعده آنست که نوامیز در خواندن آواز کار کرده باشد

وهرچه میسازد خود بتواند اجرا نماید پس اگر فواصل ملدی را
که برای سرائیدن مشکل و برای شنیدن ناپسند است کنار
بگذاریم فواصل پسندیده ذیل باقی می ماند :
نیم پرده کروماتیك - دوم کوچك و بزرك - سوم کوچك
و بزرك - چهارم درست - پنجم درست - ششم
کوچك - هنگام درست .
بطور استثناء دوم افزوده در صورتی که در مد کوچك
باشد (و بحرکت برشو مخصوصاً روی تنیك برود).
بعضی ها ششم بزرك را نیز در رُو - Rove -
برشو می پذیرند واغلب اگر در ششم برشو نوت
ششم یك پرده فرود اید خوب است مگر این که
محسوس باشد در این صورت برود روی تنیك
خوبست .
بطور کلی ترق های کوچکتر پسندتر ند و آنچه در گام عادی
تر است؛ حتی اگر خارج از تعداد روهای فوق باشد

سهل تر اجرا می شود .
فواصل مرکب نیز ممنوع است (مگر در ملدی برای
سازها آنهم بندرت) .
با وجود این ذوق باید همه جا مشخص باشد مثلاً چهارم
درست خوب است ولی اگر دو چهارم درست پی در پی
بیایند ناپسند و بد است .
پس باید از هفتم یا نهمی که از سه نوت تشکیل شده و بیك
سو حرکت نمایند پرهیز نمائیم مگر آنکه نوت میانی بیك
طرف متصل باشد :

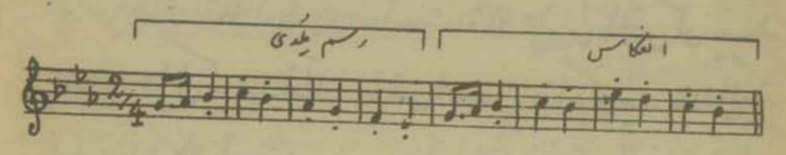


یک روند ملدی دیگر که باید اجتناب کرد چهارم افزوده است که در سه نوت بیک جهت برود مگر اینکه دو نوت دو سوی آن در برشو نیم پرده دیاتنیک سوار شده و در فرو شو نیم پرده دیاتنیک فرود آید.

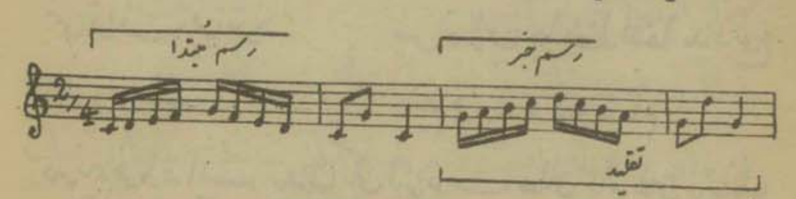


تبصره - برای نوت محسوس همیشه یک میل طبیعی است که برود روی تنیک واین موضوع را در اصطلاح تمایل جاذب گویند: این میل در چهارم افزوده از فاتاسی در دو نوت واقع می شود. یعنی فا هم باید می را جذب نماید واگر این دو نوت تمایل جاذب را انجام دادند جزو فواصل پسند واگر بدون جذب طبیعی ماندند جزو فواصل ناپسند چنانکه در مثال فوق مشاهده می شود.

۶۴ - انعکاس - تقلید - فرود. انعکاس در موقعی است که یک رسم ملدی را با همان وزن در هنگام بمتر یا زیرتر یا در همانجا بار دیگر مثل انعکاس رسم اوّل شنوانده ولی پس از شروع ورساندن اینکه این همان رسم است آهنگ آنرا تغیر دهند:



تقلید - آنست که رسم ملدی را در فاصلهٔ (معمولاً پنجم) - آن را عیناً تقلید نمایند :



فرود آنست که در آخر جمله ها ایستی بشود واین نقش کشی است که عیناً باید همانطور که در حرف زدن عمل می شود یا در نوشتن بوسیلهٔ نقطه گذاری (اعجام (۱)) نموده می شودٔ معنی

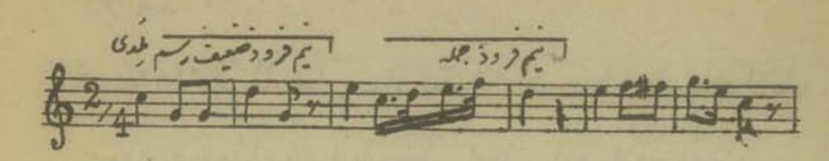
(۱) اعجام را در آخر کتاب دستور تار طبع برلن مفصلاً شرح داده‌ایم و مطالعهٔ

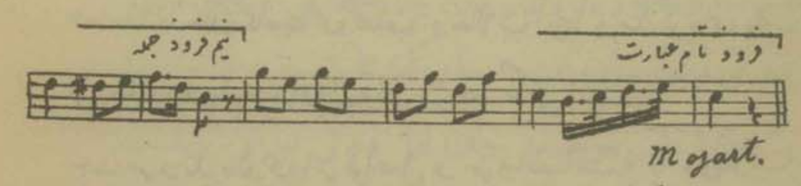
آهنگ جمله را قبل از فهم کامل معنای عبارت، از آهنگ صوت وطرز ادای آن حس کرد که جمله سئوال است یا شرح و حکایت یا امر و فرمان ....

در جمله‌های موسیقی، هم در ملدی و هم در آرمنی، فرودها بجای همان نقطه گذاری‌هاست. مثلاً جمله را ناقص گویند بهمان دلیل که فرود آن «ناقص است»؛ و تام گویند بدلیل اینکه فرود آن کامل است. در آرمنی فرودها مفصل ترند وانواعی دارند ودر ملدی هم می‌توان انواع دیگر تشخیص داد ولی قبل از تحصیل آرمنی بمعنی حقیقی آن نمی‌توان پی برد؛ پس در این جا فقط اکتفا بدو نوع فرود می‌شود :- نیم فرود و فرود تام :

در نیم فرود ایست روی یکی از نوت‌های گام غیر از تنیک می‌شود ولی در فرود تام باید ایست روی تنیک بشود وضمناً خاتمهٔ تام عبارت را برساند.

آن برای تقویت همین گفتار کاملاً مفید است.





Mozart.

پس همان طور که در تکلم فرودها بوسیلهٔ تغییر آهنگ صوت از حالت یکنواختی روی صوت زیرتر یا بمتری ایست می‌نمایند ومعنی‌های مختلف از آن درک می‌شود در موسیقی هم باید کاملاً بمعنی حقیقی خود ایست روی هر نوتی را شناخت:

مثلاً در صورتیکه میدانیم نوت محسوس تمایل جاذب دارد پس اگر روی آن ایست نمائیم چون منتظر شنیدن صدای تنیک هستیم می‌توان گفت این فرودی است که سئوال را می‌رساند و انتظار جواب (تنیک) را باید داشت ....

۶۵ - در ساختن ملدی - پس از آگاهی کامل بشرح گفتار نهم (ملدی و جمله بندی) در ساختن ملدی باید متوجه نکات

ذیل بود .

۱- قواعد متریك عبارت از تقسیمات رسمها یا جمله های کوچك در دو به دو یا سه به سه یا چهار بچهار یا پنج به پنج است.

۲- شناختن گامهای مختلف و حالات آنها و مدگردی به تن های همسایه برای احتراز از فقر یکنتی است.

۳- روندِ ملدی از فواصل و رُوِ شایسته به موضوعی که مدنظر است.

۴- عدم تجاوز از حدود هر صوت یا وسعت هر سازی که منظور است.

۵- رعایت سیلابهای قوی - ضعیف - دراز - کوتاه - مضاعف گنگ در موقعی که شعر با موسیقی توام است.

۶- دقت کامل در فرودهای جمله ها و ختم قطعه روی تنی که با آن شروع گشته است.

۷- تشخیص اوزانی که برای هر نوع موسیقی لازم است (مارش رقص - سرود لید وغیره که دورتر توصیف شده)
مخصوصاً فهم و تشخیص میزان و ضرب حقیقی یك رسم ملدی است

توضیح - از خلاصهٔ گفتار نهم مبادا این طور حس شود که کاملاً بقواعد ساختن ملدی آشنا شده اید! زیرا منظور ما این نبوده و در این جا آنچه که در موسیقی نظری می توان بیان نمود بیان گشته است. ولی چون در مشرق اغلب موسیقی دان ها ذوقی برای ترکیب ملدی دارند، و ملدی هم اصل موسیقی مشرق را (با این توسعه و توانائی که از گام های مختلف حاصلست) تشکیل می دهد؛ قدری مشروح تر بیان نموده و باز هم بیان می شود تا مورد استفاده برای ترکیب قطعاتِ کوچك ساده واقع گردد. مسلم است که برای تحصیل آن از منابع مختلفِ نوامیزی در دورهٔ عالی هنرستان موسیقی باید استفاده نمود .

گفتار دهم - اکوردها

۶۶- اکورد های سه صدائی - آرمنی را قبلاً شرح داده ایم و طرز استخراج اکورد ها را از لحنِ صدای اصلی نیز بیان نموده ایم حال اگر روی هر درجهٔ گام بزرگ و کوچک یک اکورد سه صدائی از نوتهای خود گام به بندیم دارای یک رده اکورد با حالات مختلف خواهیم شد. این اکورد های سه صدائی را لقب (پسند) (۱) و اکورد های چهار صدائی و پنج صدائی را لقب ناپسند داده اند، دو صدائی را اکورد نمی توان نامید بلکه باید فاصله آرمنی در گفت، اینک اکورد های پسند:

اکورد های پسند گام بزرگ

B. | K. | K. | B. | B. | K. | Kâs

اکورد های پسند گام کوچک

K. | Kâs. | af. | K. | B. | B. | Kâs

(۱) سابقاً مطبوع و نامطبوع می گفتیم ولی حتی الامکان اگر در علوم جدید کلمات

در مجموع اکورد های این دو گام چهار قسم اکورد پیدا شد که باید شناخته و بدانیم که روی هر درجهٔ از گام چه قسم از آنها واقع می شود.

اینک چهار قسم اکورد پسند که از مثال فوق استخراج می شود:

۱- اکورد بزرگ (سوم اولش بزرگ و سوم دومش کوچک) که بعلامت (B) شناخته می شود روی درجهٔ ۱-۴-۵ گام بزرگ و درجهٔ ۵-۶- گام کوچک واقع می شود.

۲- اکورد کوچک (سوم اوّلش کوچک و سوم دومش بزرگ) که بعلامت (K) شناخته می شود روی درجهٔ ۲-۳-۶- گام بزرگ و درجهٔ ۱-۴- گام کوچک واقع می شود.

۳- اکورد کاسته (دو سوم کوچک روی هم آمده) که بعلامت (Kâs) شناخته می شود. و چون فاصلهٔ کلی او پنجم کاسته است باین دلیل از روی فاصلهٔ بین دو نوت طرفین نام می نهیم.

۴- اکورد افزوده (۱) (دو سوم بزرگ روی هم آمده است) که

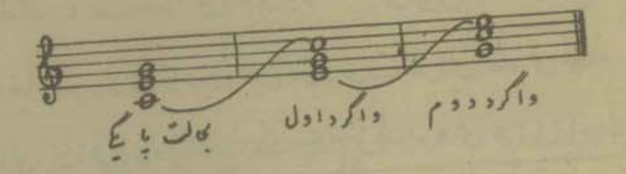
فارسی خوش صدا معمول گردد خیلی بهتر است.

(۱) اکورد افزوده را در آرمنی کلاسیک استعمال نمی نمایند و بکلی ناپسند میدانند

بعلامت (af) شناخته می شود (چون فاصلهٔ کلی او پنجم افزوده است) فقط روی درجهٔ - ۳ - گام کوچک واقع می شود.

آکوردها بهمین ترتیب که درجه بندی شده آهنگ آنها بگوش پسندیده تر است یعنی آکوردهای قسم اول (آکورد بزرگ) پسندتر از همه بگوش است وبعد قسم دوم وسوم وچهارم بترتیب بگوش سخت تر می آیند.

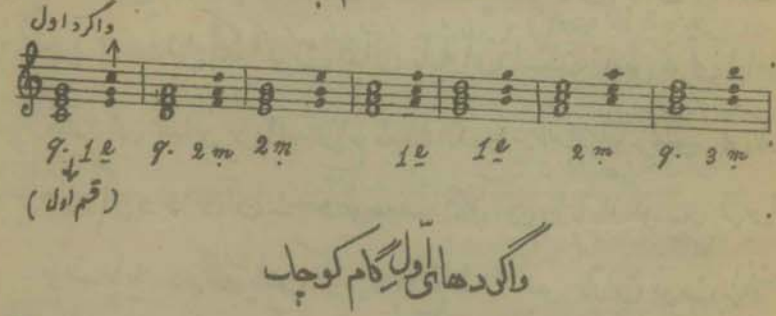
۶۷ - واگرد آکورد - همان طور که هر فاصلهٔ آرمنی را معکوس می نمودیم حال هر آکوردرا می توان واگرد نمود وآن این طور حاصل می شود که نوت بم (پایه) آکوردرا یک هنگام بالاتر روی آن دو صدای دیگر گذاریم : واین را واگرد اول گویند همین واگرد اول را می توان باز واگرد نمود که واگرد دوم حاصل میشود :



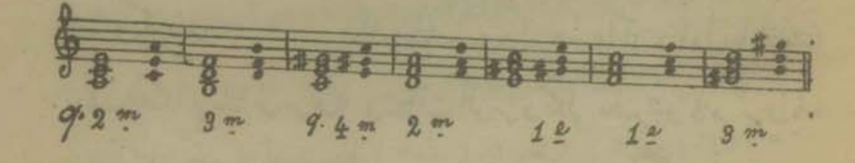
وباین دلیل اصلاً ذکر آن نمیرود ولی در موسیقی جدید باشرایطی استعمال میشود

هر آکوردی که بحال اصلی باشد گویند بحال (پایگی) است چرا؟ بدلیل آنکه نوت بم آن پایهٔ آن است یعنی نوتی که از طنین آن سائرین استخراج شده اند وآنچه بالاتر درجهٔ سوم روی هم چیده است در صورتی که در واگردهای آن - دیگر نوت بم آن را پایه نگویند زیرا نوت پایه در روی آکورد واقع شده پس بمترین نوت را نوت باس گویند : ملاحظه شود که در واگرد اول پایه (do) یک هنگام بالاتر رفته وحالت آکورد بکلی تغییر نموده زیرا یک سوم کوچک ویک چهارم درست روی هم قرار گرفته اند ودر واگرد دوم (mi) نوت باس واگرد اول را یک هنگام بالاتر برده ایم که باز صورت آکورد عوض شده است زیرا حال صدای آکورد عبارت از یک فاصلهٔ چهارم درست ویک سوم بزرگ است پس ابتدا واگردهای اول آکوردها را خوب بشناسیم بعد به واگرد دوم بپردازیم.

واگردهای اوّلِ گام بزرگ



واگردهای اوّلِ گام کوچک



در مثال های فوق تشخیص نکات ذیل را باید بدهید :

۱- چون در واگرد اوّل از نوت باس تا نوت سُپران فاصله ششم است این اکورد را بنام اکورد (6) می نامیم.

۲- همان طور که در واگرد ها - کوچک بزرگ شده و کاسته افزوده می شد، در اینجا هم اگر سوم اوّلِ اکوردِ پایه بزرگست در واگردِ آن ششم بزرگ می شود . پس بطور کلّی اکورد های پسند قسم اول، در واگردِ اوّل، دارای ششم کوچک (و سوم کوچک) و اکورد هایِ قسمِ دوم، در واگردِ اوّل، دارای ششم

بزرگ (و سوم بزرگ) هستند .

۳- در اکورد های قسم سوم که از روی پنجم کاسته نام گرفته بودند اکورد شش بزرگ با چهارم افزوده تشکیل می شود.

۴- در اکورد قسم چهارم که از روی پنجم افزوده نام گرفته است ششم کوچک با چهارم کاسته تشکیل می شود.

تبصره - هرچهار قسم را با حرف 9 / در زیر اکوردها نموده ایم درست دقّت نموده و فواصل آن را بسنجید و برای اینکه واگرد اوّلی را فوراً بدانید که اکورد پایگی آن کدامست، نوت سپران را بگذارید زیر نوتِ باسِ اکورد، بحالت پایگی نشان داده خواهد شد .

۶۸- واگرد دوم - واگرد اوّل را در صورتی که بار دیگر واگرد نمائیم واگرد دوم اکورد پایگی بدست می آید که بنام اکورد چهار و شش معروفست، زیرا فاصلهٔ اوّل آن از باس، چهارم، و فاصلهٔ دوم آن از باس، ششم می شود :-

واگرد دوم اکورد چهار و شش

گام بزرگ

9.1e 9.2m 2m 1e 1e 2m 9.3m

گام کوچک

2m 9.3m 9.4m 2m 1e 1e 3m

در واگرد دوم تشخیص نکات ذیل داده می شود :-

۱- اکورد های قسم اوّل (بزرگ) مرکّب از چهارم درست و ششم بزرگ می شوند (یا سوم بزرگ)

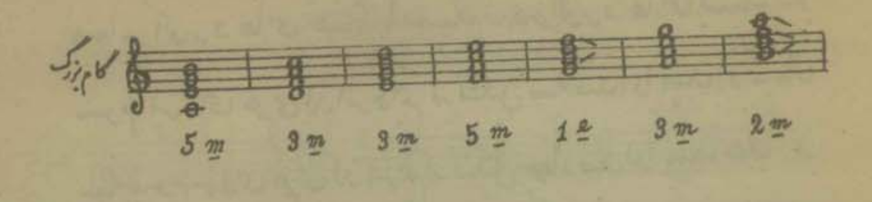
۲- اکورد های قسم دوم (کوچک) مرکّب از چهارم درست و ششم کوچک می شوند (سوم کوچک)

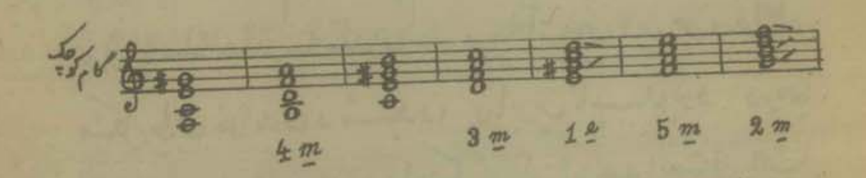
۳- اکورد های قسم سوم (پنجم کاسته) مرکّب از چهارم افزوده و ششم بزرگ می شوند.

۴- اکورد قسم چهارم (افزوده) مرکّب از چهارم کاسته و ششم کوچک می شود.

۶۹- اکورد های هفتم ناپسند - در اکورد های پسندیده دو سوم روی هم می گذاردیم که تشکیل سه صدا را میداد - حال سه سوم روی هم می گذاریم که تشکیل چهار صدا را میدهد و چون فاصلهٔ هفتم چه ملدی در وچه آرمنی در جزو فواصل مشکل برای خواندن و شنیدن وبنابرین ناپسند بود دراینجا هم چون از پایه تا نوت سیوان که زیلتر از همه است (بین نتهای دو سو) فاصلهٔ هفتم را تشکیل میدهد این است که این قبیل اکورد ها را ناپسند نام نهاده اند. وچون اصولاً هفتم کوچک پسندتر از هفتم بزرگ ست پس اکورد های پسند قسم اول را که هفتم کوچک اضافه نمائیم (هفتم نمایان) از همه مطبوعتر هستند. تمام اکورد های چهار صدائی را اکورد هفتم نامند زیرا تشخیص آنها و ناپسندیشان بواسطهٔ فاصلهٔ هفتم است.

اکورد های ناپسند هفتم





در آکوردهای ناپسند طرز مطبوعیت ورای آکوردهای پسند است و ما شکلی درجه بندی می نمائیم که هر آکوردی که مطبوعتر و بیشتر مورد استعمال و شخصیت آن در آرمنی مهمتر است جلوتر بیفتد تا بهمین طرز از اول در ذهن مربوطه آنان عادت گردد. و از روی همین تقسیم بندی در زیر اسامی گذاشته می شود.

۱- هفتم نمایان - آکورد بست که در واقع جزو آکوردهای پسند و خیلی هم بکار است که روی درجهٔ پنجم هر دو گام بسته میشود؛ صدا دارای آن؛ آکورد سه صدائی بزرگ باضافهٔ هفتم کوچک است. این آکورد دارای سه نوت جاذب است که حرکت اجباری دارند.

۲- هفتم محسوس روی درجهٔ هفتم گام بزرگ و هفتم کاسته روی درجهٔ هفتم گام کوچکست که نیز خیلی بکار میروند و دارای سه نوت جاذبند که حرکت اجباری دارند. همین دو آکورد را روی درجه پنجم هر گام که بگذارند تشکیل آکوردهای نهم را میدهند که دورتر مذاکره خواهد شد.

۳- هفتم کوچک روی درجات ۲-۳-۶- گام بزرگ و درجه -۴- گام کوچک واقع می شود فقط هفتم که ناپسند است حرکت اجباری دارد.

۴- هفتم کوچک با پنجم کاسته که فقط روی درجهٔ دوم گام کوچکست عیناً مثل آکوردی است که روی درجهٔ هفتم گام بزرگ بسته می شود با این تفاوت که در این جا نوت پایه دیگر محسوس نیست و حرکت جاذب ندارد و اگر اتفاقاً بطرز هفتم محسوس عمل نمائیم عیبش این خواهد شد که بدگی دی به تن نسبی بزرگ کرده ایم و در صورتی که برای بدگی دی نباشد تأثیر تن کوچک را خراب می نماید.

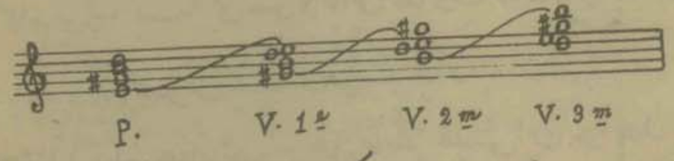
دو اکورد دیگر روی درجات اول و سوم گام کوچک که ذکر نشده است در آرمنی کلاسیک مورد استعمال ندارد.

فاصله هفتم این اکوردها چون ناپسند است عموماً حرکت اجباری دارند و استعمالشان شرائطی دارد که ذکر آن در این جا موقعیت ندارد.

۵ - هفتم بزرگ روی درجات ۱ - ۴ - گام بزرگ و درجه ۶ - گام کوچک واقع می شوند - بواسطهٔ اصطکاک نیم پرده (دو و سی) در موکشتها بد صدا است مگر برای موسیقی درام و خوف و وحشت

۷۰ - واگورد اکوردهای هفتم ناپسند طبیعی ست که برای اکوردهای چهار صدائی سه واگورد می توان داشت

بطور نمونه هفتم نمایان گام کوچک را با سه واگوردش نشان می دهیم



(P) علامت اکورد بحالت پایگی است (V) علامت برای واگورد استعمال شده.

تبصره - در واگوردهای هفتم همیشه یک فاصلهٔ دوم پیدا می شود که در واگورد اول بالا و در واگورد دوم وسط و در واگورد سوم پائین واقع شده است ولی نه اینکه نظری از روی نوشته تشخیص بدهید زیرا در نوشته فقط نوت باس بجای خود می ماند و بقیه نوت ها را می توان تغییر محل داد

بنابراین در صورتیکه اسم نوت ها را چنانکه در هر واگوردی به ترتیب نام برده می شوند گفته شود در ضمن بیان خواهید دید که در محلهای مذکور واقع می شوند چنانکه اگر اسامی نوتهای واگورد دوم را بگوئید اینطور است (سی - ر - می - سل) و چون واگورد دوم است ر - می که فاصله دوم است در وسط واقع شده و این طرزی است که فوراً می توانید نوت پایه و هفتم را که پهلوی هم افتاده و فاصلهٔ دوم را تشکیل داده اند پیدا نمائید زیرا بعدها روی اینها مطابق قواعدی که برای تسلسل (پیوایش) و حرکت اکوردها در آرمنی خواهید دید کار خواهید داشت و باید بسرعت آنها را تشخیص دهید.

۷۱ - واگورد اول هفتم های ناپسند - هر یک از این واگوردهای

اوّل هفتم ها (فواصل هر نوتی را با باس اکورد حساب می نمائیم) دارای فواصل (سوم - پنجم - ششم) خواهند بود که البتّه روی هر درجه از گام حالت فواصل تغییر می نماید و هر یك از این اکورد ها نیز بنا بحالت آن فواصل نامی میگیرند ولی بطور کلّی اسم اکورد های واکرد اوّل را - پنج وشش نام نهاده اند زیرا نوت ناپسند در انجاست : باس واکردهای اوّل مطابق گذشته همیشه فاصلهٔ سوم را با نوت پایه دارند

واکرد اوّل اکورد های هفتم گام بزرگ
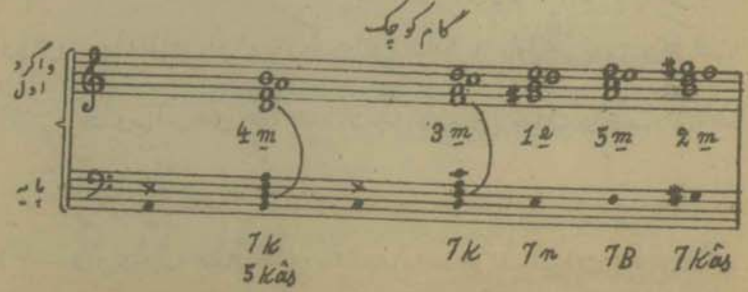
واکرد اول

5 m 3 m 3 m 5 m 1 M 3 m 2 m

پایه

7B 7k 7k 7B 7m 7k 7m

گام کوچک



اسامی واکردهای اوّل و نسبت درجهٔ مطبوع بودنشان بطریق ذیل است :

۱- پنج کاسته وشش - اسم واکرد اوّل هفتم نمایان دو بُد است

۲- پنج وشش محوس - اسم واکرد اوّل هفتم محوس - و پنج کاسته وشش محوس - اسم واکرد اوّل هفتم کاسته است.

۳- پنج وشش - اسم واکرد اوّل هفتم کوچك است که روی درجات ۲-۳-۶- بزرگ و ۴- گام کوچك است.

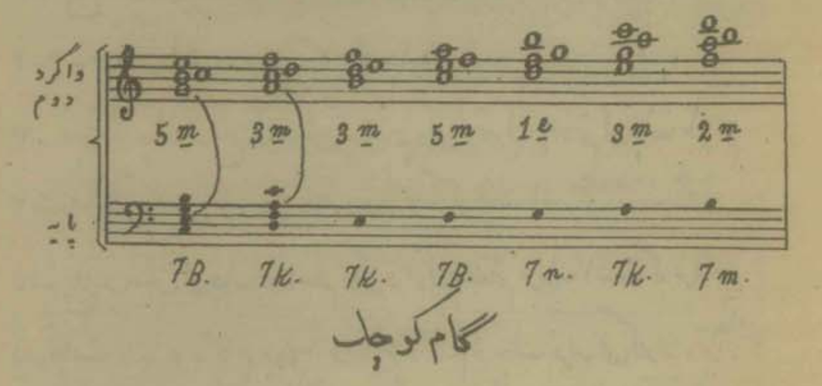
۴- سوم کوچك و پنج و شش - اسم واکرد اوّل هفتم کوچك با پنجم کاسته است که روی درجهٔ دوم گام کوچك است.

۵- پنج وشش کوچك - اسم واکرد اوّل هفتم بزرك است که روی درجات ۱-۴- گام بزرك و ۶- گام کوچك قرار می گیرد وبواسطه اصطکاك (دو وسی) و (می وفا) کم استعمال می شود.

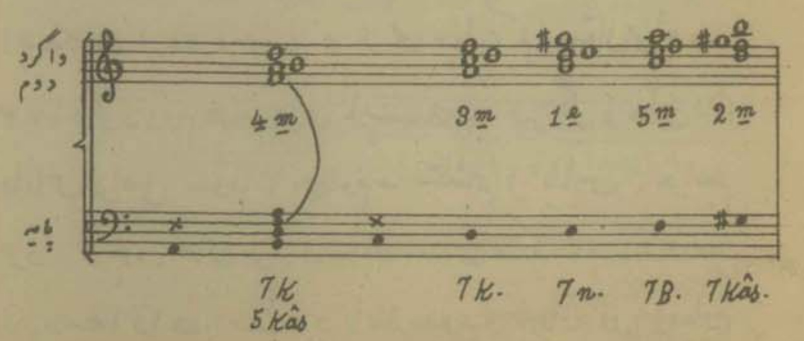
۷۲- واکرد دوم هفتم های ناپسند - در واکردهای دوم دارای فواصل سوم - چهارم - ششم (با باس) خواهیم بود وچون همان طور که سابقاً اشاره شد ناپسند (دوم) در وسط افتاده است و فاصله سوم و چهارم آن را معلوم

می نماید اینست که کلیتهً باین اسم نامیده می شوند منتها با
الفاظی که حالت صدا داری را بخوبی معلوم نماید. باسِ واگرد
های دوم؛ فاصلهٔ پنجم را با نوتِ پایه دارند.

واگرد دوم هفتم های ناپسند



گام کوچک



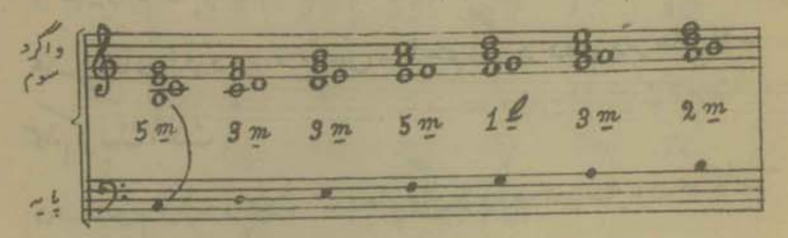
اسامی واگرد های دوم ونسبت درجهٔ مطبوع بودنشان بطریق
ذیل است :

۱- ششم محسوس - اسم واگرد دوم نمایان هر دو مُد است
۲- ترِیتُن باسوم بزرگ - اسم واگرد دوم درجه هفتم گام
بزرگ است (Triton). تریتن باسوم کوچک؛ اسم واگردِ
دوم درجهٔ هفتم گام کوچکست.
۳- سه و چهار؛ اسم واگرد دوم درجهٔ ۲-۳-۶ گام بزرگ
و ۴- گام کوچک است
۴- چهارم افزوده و شش - اسم واگرد دوم درجهٔ ۲-
گام کوچک است
۵- سوم بزرگ وچهار - اسم واگرد دوم درجهٔ ۱-۴ گام
بزرگ و درجهٔ ۶- گام کوچکست

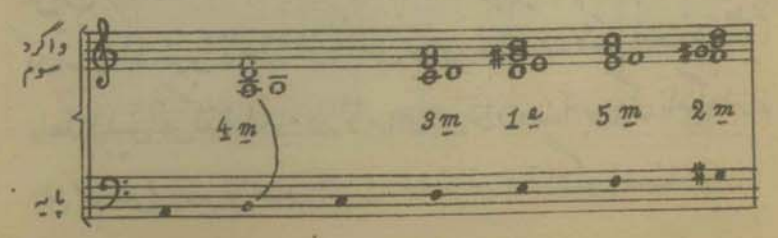
تریتن (Triton) نامی است که از قدیم برای چهارم افزوده
گذارده اند زیرا فاصلهٔ ازفاناسی برای خواندن مشکل است و در قدیم
فاصلهٔ ابلیس نیز گفته اند. در فارسی می توان سه بزرگی نام گذارد
ولی نام معمولی تمام ملل همان است ومختصر تر و قشنگتر است.

۷۳ـ واگرد سوم هفتم های ناپسند. واگرد های سوم تشکیل
فامیل اکورد های دوم را می دهد زیرا نوت هفتم در باس
قرار گرفته و با نوت پایه، یک فاصله هفتم دارند.
بطور استثناء واگرد سوم روی نمایان دو مد را عوض اینکه
دوم با تریتون کویند فقط (تریتون) گویند زیرا تریتون هیچوقت
به تنهائی استعمال نشده بود :

گام بزرگ
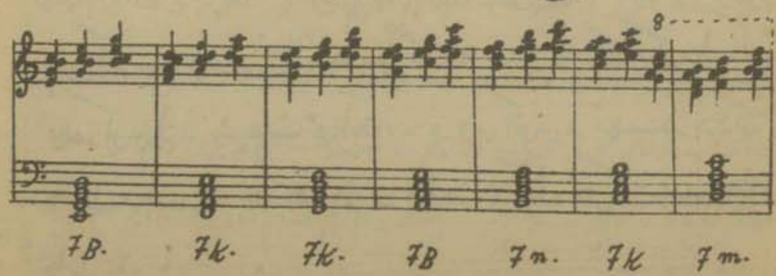


گام کوچك

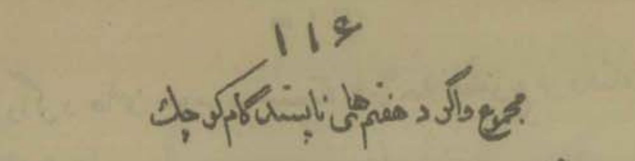


اسامی واگرد های سوم و نسبت درجهٔ مطبوع بودنشان
بطریق ذیلست :

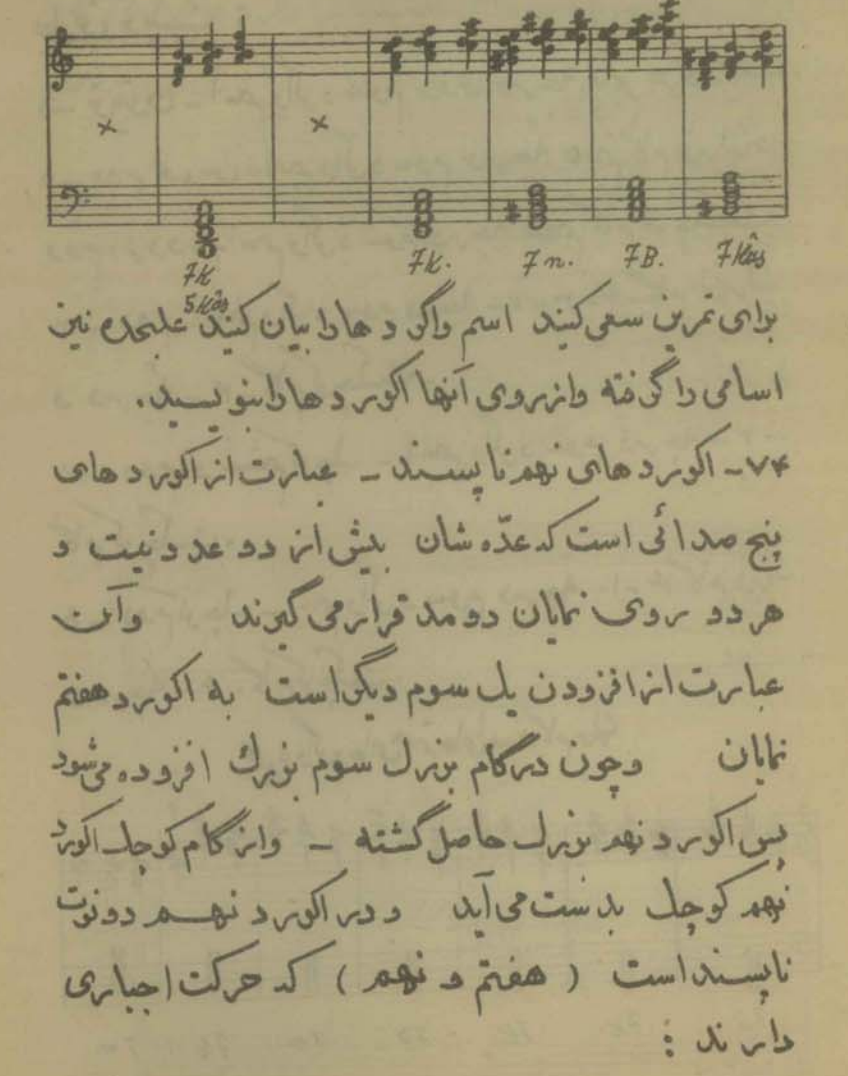
۱ـ تریتون ـ اسم واگرد سوم روی درجهٔ پنجم هر دو گامست.
۲ـ دوم محسوس ـ اسم واگرد سوم درجهٔ هفتم گام بزرگ و
دوم افزوده ـ اسم واگرد سوم درجهٔ هفتم گام کوچکست.
۳ـ دوم ـ اسم واگرد سوم درجه ـ۲ـ۳ـ۶ـ گام بزرگ
و درجهٔ ـ۴ـ گام کوچکست.
۴ـ دوم و ششم کوچك ـ اسم واگرد سوم درجه ـ۲ـ
گام کوچکست.
۵ـ دوم کوچك ـ اسم واگرد سوم درجه ـ۱ـ۴ گام بزرگ
و درجهٔ ـ۶ـ گام کوچکست.

مجموع واگرد های هفتم های ناپسند گام بزرگ
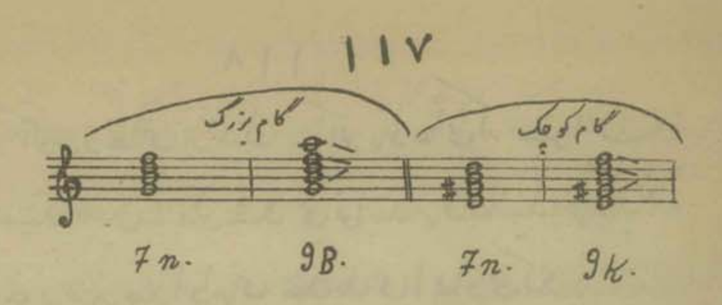




مجموع واگورد هفتم های ناپسند گام کوچک



برای تمرین سعی کنند اسم واگورد ها را بیان کنند علیحده نیز اسامی را گرفته واز روی آنها اکورد ها را بنویسند.

۷۴- اکورد های نهم ناپسند - عبارت از اکورد های پنج صدائی است که عدّه شان بیش از دو عدد نیست و هر دو روی نمایان دو مد قرار می گیرند وآن عبارت از افزودن یک سوم دیگر است به اکورد هفتم نمایان وچون در گام بزرگ سوم بزرگ افزوده می شود پس اکورد نهم بزرگ حاصل گشته - واز گام کوچک اکورد نهم کوچک بدست می آید ودر اکورد نهم دو نوت ناپسند است (هفتم و نهم) که حرکت اجباری دارند :



واگورد آنها خیلی کم معمولست مخصوصاً واگورد چهارم غیر میسر است زیرا نهم از هنگام تجاوز نموده وواگورد ها در شکم یک هنگام صورت می گیرد. اگر پایهٔ اکورد های نهم بزرگ وکوچک را حذف کنیم برای ما اکورد های هفتم محسوس و هفتم کاسته باقی می ماند که همیشه در قسم دوم شرح داده شده بهمین دلیل انها را اغلب نظری دانها بنام اکورد نهم بی پایه نیز نام برده اند.

یکدسته اکورد هست که آنها را بعنوان (اکورد های ناپسند طبیعی) می نامند وآن ها عبارتند از اکورد های هفتم - نمایان - هفتم محسوس - هفتم کاسته - نهم بزرگ نمایان و نهم کوچک نمایان. که در واقع قسم اول و دوم هفتم ها و نهم هاست.

۷۵- اکورد های بر تنیک - اکورد هائی که بعنوان (ناپسند طبیعی) ذکر شد می توانند روی تنیک قرار گیرند واین خود طرز صدا داری جدیدی ایجاد می کند:

اکورد های بر تنیک

1ª 2 3 | 1ª 4 5

۱- هفتم نمایان بر تنیک - که بعضی ها اکورد یازدهم تنیک نیز نامیده اند

۲- هفتم محسوس بر تنیک
۳- نهم بزرگ بر تنیک
۴- هفتم کاسته بر تنیک
۵- نهم کوچک بر تنیک

(۲ تا ۵:) که بعضی ها اکورد سیزدهم تنیک نامیده اند

هیچکدام قابل واگردان نیستند زیرا اگر تنیک را از جای خود تغییر دهند بکلی حالت آنها عوض می شود.

کلیهٔ اکورد هائی که در آرمنی کلاسیک بکار میرود از

قراری است که ذکرش گذشت. این اکورد ها تغییر شکلهائی بواسطهٔ - تضعیف یکی از نوتهای آنها - یا حذف از نوت ها - یا نهش - *nahec* - نوتها به هنگام زیل تر یا بمتر - مید هند که اغلب برای چشمهای آشنا نیز شناختن آنها مشکل است وشرحش دهرتر توضیح می شود.

گفتار یازدهم - باسِ شماری

۷۶ - باس شماری - *Bâse comâri* - برای تجزیهٔ اکورد ها وطرز اختصار نویسی، معمول آرمنی دانهاست که اکورد ها را بوسیلهٔ اعداد یادداشت می نمایند. این طرز نیز برای تمرین شاگردان آرمنی وسیلهٔ بسیار خوبی شده است که در تمام مدارس معمولست. ما برای عملِ عدد گذاری کلمهٔ (شمار) وبرای باسِ عددگرفته (باسِ شماری) را اختیار نموده ایم.

قواعدی که راجع بطرز شمار معمولست بقرار ذیل است:

۱- هر عددی روی نوت باس در درجهٔ اول، هائی فاصله

را از باس تا نوت دیگر تعیین میکند ـ بعلاوه ـ اکوردی که از آن فاصله تشکیل میشود ـ ولی نوتهای دیگر اکورد در ضمن همان عدد مستتر است.

۲ـ علامت عرضی در سمت چپ اعداد همان طور که بر نوتها حکومت می کرد بر نوت دوم فاصله نیز حکومت می نماید. در صورتی که تنها بدون عدد استعمال شود فاصلهٔ سوم گردیده (تغییر یافته) را میرساند.

۳ـ خط افقی سمت راست عدد تا حدودی که امتداد دارد میرساند که اکورد درین حدود عوض نمی شود. آنرا بنام (خط کشش) خوانده اند.

۴ـ صفر ـ بنابطرز استعمال آن که با عدد باشد یا تنها ـ سکوت یا حذف نوتی را میرساند.

تبصره ـ چون این اختراع برای تند نویسی و اختصار است حتی الامکان کمتر بکار می برند و آنچه که بتواند در ضمن یک عدد برای اکوردی مستتر باشد و یا بتوان حدس زد نوشته نمی شود. اکنون بر چهار قاعدهٔ فوق که کلیت دارند اضافه

می شود نیز آنچه راجع باکورد های سه صدائی پسند است:

۵ـ عدد (5) پنج مخصوص اکورد پسند نرمال است (و 8
را نیز استعمال کرده اند و بعضی ها هم اصلاً بی عدد می گذارند)

۶ـ عدد (3) سه مخصوص اکورد پسند کوچک است.

تبصره ـ برای حذف نوت ـ تضعیف ـ نهش بفاصلهٔ مرکب یا تقسیم نوتها در بخش ها (دور تر مطالعه کنید) بسته بسلیقه مجری است یعنی با این طرز شمار ـ فقط شخصیت اکورد و واکور دآن نشان داده می شود ـ این است که یک باس شماری را می توان باقسام مختلف پیرایش نمود که موسیقی هر یک با هم متفاوت باشد در صورتیکه طبیعت اکورد ها را در همه جا محفوظ نگاه داشته ایم.

معنی شمار
5 3 5
باس شماری
راجع بماده ۵ ۶ ۲ ۲ ۵ ۲

حال همان باس شماری را می توان باقسام مختلف عمل نمود که
(حذف ـ تضعیف ـ نهش) ورای طرز اوّل باشد و برای
نمونه یک مثال میدهیم و در مثال های بعد به طرز ساده
یعنی همان طور که در فکر یا در بیان اکورد را معرفی می نمائیم
تشریح می شود.

حذف پنجم — تغییر نهش — پایه تضعیف شده
پیرایش
باس شماری
5 3 ♭ ♯ 5 ♭

۷ ـ عدد (6) شش برای اکورد و واگرد دوم بکار میرود
(مسلم است که اگر ششم گردیده باشد علامت عرضی را سمت چپ آن
واگر سوم اکورد گردیده باشد عرضی را زیر و شش را روی
آن می گذارند)
۸ ـ اعداد ($\frac{6}{4}$) چهار و شش را برای اکورد واگرد دوم بکار

میرود (باهمان قاعده گردیده ها)
۹ ـ اعداد ([illegible]) برای فواصل کاسته بوسیله
خطی که مورب از راست بچپ آن ها را قطع نموده است تعیین می شوند
بنابراین پنجم کاسته و هفتم کاسته (سوم معمول نیست ولی ما
وارد قاعده کلی نموده زیرا در آینه محتاج خواهیم بود) باین
ترتیب ترسیم می شوند. ونام آنها (عدد زخمی) است
ولی برای واگردهای ([illegible]) پنجم کاسته بهمان طرز
اکوردهای سه صدائی ترسیم میشود :

پیرایش
باس شماری
6 — 6 — ♭6 — 6 ♯ — ♯6 ♯ — 6 4 — 6 4 — ♯6 4 — [illegible] — 6 ♯4
راجع باد → ۷ → ۸ → ۹ → ۹

شمار اکوردهای ناپسند در تعقیب همان نمره ترتیب بقرار
ذیل است :

۱۰- علامت بعلاوه (+) همیشه برای نشان دادن نوت محسوس است. مطابق قاعدهٔ عرضی ها یا زیر یا سمت چپ عدد گذارده میشود.

۱۱- شمار هفتم نمایان و واگرد های آن از این قرار است: هفتم نمایان - $\overset{7}{+}$ - واگرد اوّل پنجم کاسته و شش - $^{6}_{5}$ - واگرد دوّم شش محسوس - 6+ - واگرد سوم ترین - +4 - در اینجا دیگر دخالت علامات عرضی بیفایده است زیرا برای هر اکورد اعداد واضح و علامت برجسته وجود دارد:

هفتم نمایان

7 +
$^{6}_{5}$
+6
+4

ترین (ترزی تن) | شش محسوس | پنج کاسته و شش | هفتم نمایان

۱۲- شمار اکورد هفتم محسوس و واگرد های آن (یا نهم بزرگ بی پایه) از این قرار است: هفتم محسوس - $^{7}_{5}$ - واگرد اوّل

پنج و شش محسوس - $^{+6}_{5}$ - واگرد دوم ترین با سوم بزرگ - $^{+4}_{3}$ - واگرد سوم دوم محسوس - $^{4}_{+2}$ - است:

شمار هفتم محسوس و واگرد های آن

D.B.

7 / 5
+6 / 5
+4 / 3
4 / +2

دوم محسوس | ترزی تن با سوم بزرگ

۱۳- شمار هفتم کوچک با پنج کاسته (درجهٔ دوم گام کوچک) بحالت مستقیم آن مثل هفتم محسوس است ولی برای شمار آن در واگرد ها بعلاوه از بین میرود زیرا در اینجا دیگر - نت - محسوس نیست:

شمار درجه دوم گام کوچک

L.K.

7 / 5
6 / 5
4 / 3
2

هفتم کوچک یا پنجم کاسته | (سوم کوچک) و پنج و شش | چهار افزوده و شش | دوم (و ششم کوچک)

۱۴- شماره اکورد هفتم کاسته (درجهٔ هفتم گام کوچک)
ازاین قرار است :

شماره درجه هفتم گام کوچک

7 — +6/5 — +4/3 — +2

هفتم کاسته — پنجم کاسته و ششی محسوس — ترئی تن با سوم کوچک — دوم افزوده

تبصره — در مثال -۱۳- الفابی که در بین دو هلال (پرانتز) نوشته شده در موسیقی کلاسیک معمول نیست چون حقیقةً در طرز این شماره اشتباه نمی‌شود زیرا اعداد حکومت بر تن قطعه می‌نمایند و سلاح کلید هرچه باشد اکوردها از نوتهای آن گام بسته می‌شود تنها علامت عرضی که پس از کلید معلوم نیست علامت عرضی برشو محسوس گام کوچک است. وهر گاه درضمن قطعه بخواهیم مُدگردی نمائیم آنوقت بوسیلهٔ علامات عرضی که جزو طریقه شماره میایند عمل می‌شود.

وقاعدهٔ کلی براین جاریست که درغیبت علامات عرضی-اعداد- نوت های طبیعی تن را معلوم می‌نمایند چنانکه در تشخیص مثال ذیل مطلب روشن تر می‌شود :

+4/3 — +4/♮ — +4/3 — +4/♭ — +4/3 — +4/♭
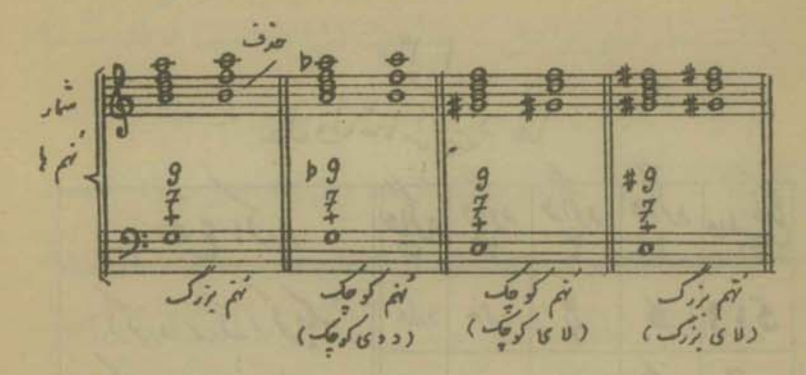
ترئی تن با سوم بزرگ — ترئی تن با سوم کوچک

۱۵- شماره اکوردهای هفتم کوچک و هفتم بزرگ (قسم ۳ و ۵) هردو یک شکل عدد گذاری میشوند واشتباهی هم (مثل اکوردهای سه صدائی) رخ نمیدهد- پنجم آنها همیشه درست است وباین دلیل احتیاجی به شماره آن نیست وازاین قراراست -7- 6/5 - 4/3 - 2 -
تشخیص اکوردهای ذیل روشن تر می‌نماید :

شمار هفتم بزرگ و هفتم کوچک
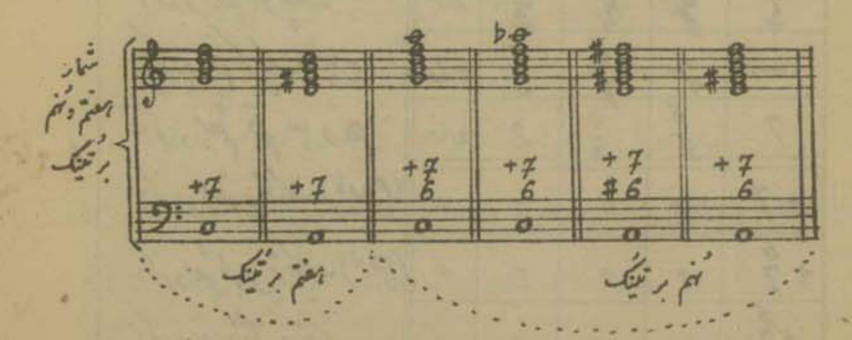
تبصره - برای دیزی که پهلوی این علامت (×) اگر بعد از کلید یک دیز باشد یعنی در گام سل باشیم دیگر احتیاج بنوشتن نیست ولی اگر مثلاً در قطعه بخواهیم مدگردی نمائیم البته احتیاج است که گذاشته شود

۱۶ـ شمار برای اکوردهای نهم سه علامت لازم است و این طور شمار می‌شود : ($\frac{9}{7}$) با یک عرضی که جلو نه - ۹ - گذاشته شود می‌توان تشخیص کوچک و بزرگ آنرا داد :



در مثال فوق حذف را نشان داده‌ایم زیرا فقط پنجم می‌تواند حذف بشود بیش از آن اکورد شناخته نخواهد شد.

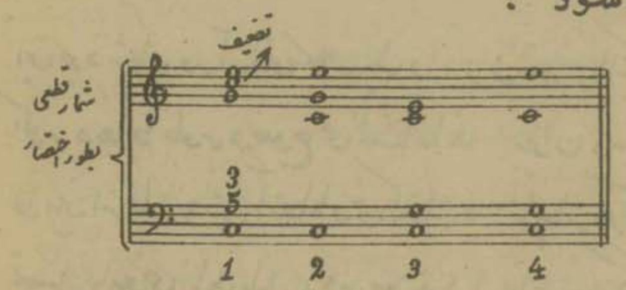
۱۷ـ شمار اکوردهای هفتم و نهم نمایان بر تنیک بترتیب ذیل است :



جدول شمار اکورد ها

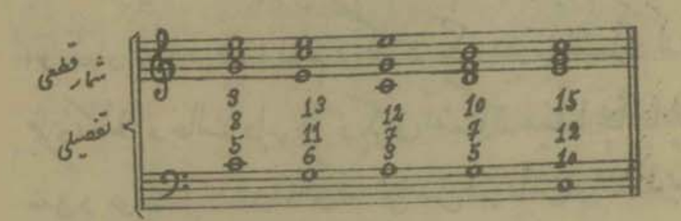
نوع اکورد	واگرد ۴	واگرد ۳	واگرد ۲	واگرد ۱	حالت پایه
اکورد بزرگ و کوچک	ندارد	ندارد	6 4	6	3 یا 5
اکورد هفتم نمایان	=	+4	+6	6 5̸	7 +
اکورد هفتم نمایان بی پایه	=	6 +4	+6 3	5̸	—
اکورد نهم بزرگ	=	3 +4 2	5̸ +6 4	7 6 5̸	9 7 +
اکورد نهم بزرگ بی پایه (هفتم محسوس)	4 +2	+4 3	+6 5	7 5̸	—
اکورد نهم کوچک	ندارد	+4 3 2	+6̸ 5 4̸	7 6 5̸	9 7 +
اکورد نهم کوچک بی پایه	+2	+4 3	+6 5̸	7̸	—
اکورد هفتم قسم ۳ و ۵	ندارد	2	4 3	6 5	7
اکورد هفتم بر تنیک (یازدهم)	=	=	=	ندارد	+7
اکورد هفتم محسوس بر تنیک (سیزدهم)	=	=	=	=	6 +7
اکورد نهم بزرگ بر تنیک	=	=	=	=	6 +7 5
اکورد نهم کوچک بر تنیک	=	=	=	=	b6 +7 5

۱۸- شمار قطعی فواصل - عبارت از این است که گذشته از اینکه اکورد را معلوم می نماید محل آنها را نیز معلوم نماید مثلاً - $\frac{3}{5}$ - معلوم میکند که سوم روی پنجم رفته است این شمار بدو طریق انجام می گیرد یکی بطور اختصار که بازدوق مجری کاملاً دخالت دارد دیگری آنست که عیناً آنچه باید اجراء شود بوسیلهٔ اعدادی که فواصل از باس را معلوم مینماید نوشته شود :



درین شمار فقط معلوم است که سل را پائین تر از می باید گذاشت ولی این چهار قسم مختلف و بسیاری دیگر در تحت اختیار مجری است و بسته بسلیقهٔ اوست. در صورتی که در شمار قطعی تفصیلی آرمنی را کاملاً حاضر و آماده بوسیلهٔ اعداد نشان میدهند و مجری فقط باید حساب فواصل را بنماید.

چنانکه ذیلاً ملاحظه می شود . ولی هیچیک از این دو طریقه در دستور مدرسه ئی جاری نیست زیرا مفید فایده نیست.



این بود شمار در آرمنی کلاسیک (۱) (برشو) بااینکه ترکیب اکوردها را بطور وضوح می شناساند میزان وسیعی برای نوامیز از نظر نهش آنها باز می گذارد ناچار هرکسی بخواهد تحصیل نوامیزی نماید باید بمرور مغز خود را عادت بفکر کردن

(۱) آرمنی فروشو در موزیک عصر جدید و مخصوصاً موسیقی مشرق عنوان خاصی دارد در اینجا رایج بوده نیز وارد میدان عمل شده و شمار خیلی مشکل تر می گردد طرز جدیدی از شمار که از Weber. شروع گشته اخیراً در دست ریمان Riemann- تکمیل گشته آرمنی برشو و فروشو را می نماید ولی هنوز در بازار مدرسه رواج نگشته است.

داده و مخصوصاً حل مسائل فکری که آرمنی سرآمد آنها ست باید جزو کار عادی او باشد پس برای چنین شخصی مرور سرسری اکوردها و شمار آنها جز تشویش خیال و مشکول شدن در شخصیت آنها نتیجهٔ نخواهد داشت و منظور ما از این مقدّمه آنست که خود حس نماید که از اوّل ماده بماده باید فهمید و حفظ نمود و جلو رفت.

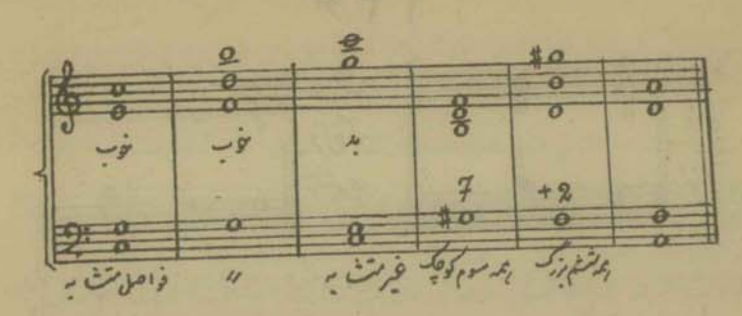
گفتار دوازدهم - نهش -
تضعیف - حذف .

۷۷ - نَهِش - در اکوردها غیر از نوت باس که بجای خود باقی است سائر نوت ها را بمیل مجری بالا یا پائین تر از همدیگر بهنگام های زیر و رو (که از باس پائین تر نرود) می توان گذارد . این عمل را نهش اکورد گویند . مثلاً نهش های محتملی که برای یک اکورد بزرگ سه صدائی (مجه) می توان عمل نمود بطریق ذیل است :

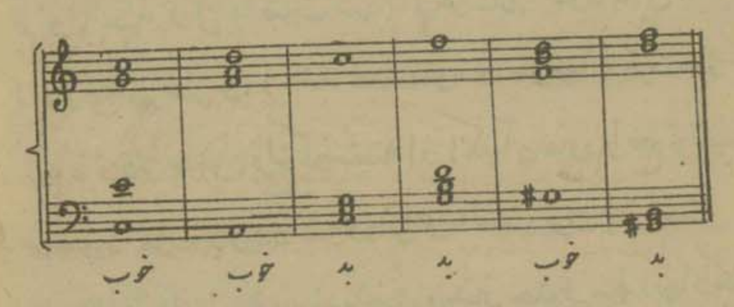
نهش های مختلف اکورد (5)

5

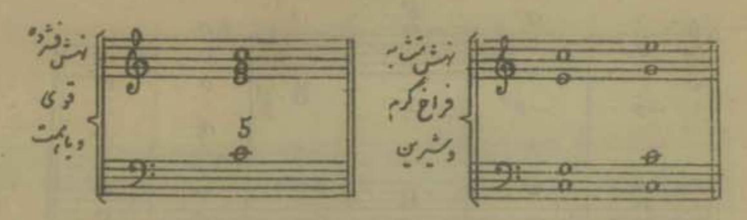
خط امتداد پهلوی پنج معلوم می کند که تمام این ها از یك اکورد است چنانکه باز هم غیر از این ها می توان نوشت . این طرز نهش در تمام اکورد ها و واگردهای آنها قابل اجراست ولی بین این نهش ها همه خوب نیستند/ از نظر موسیقی چند صوتی بهترین نهش آن است که فواصل نوت های آن ها متشابه باشد ، بالینکه تقریباً در حدود دهم باشند زیرا فقط یك اکورد هفتم کاسنه (7) است که فواصلش کاملاً می تواند متشابه باشد و مابقی با هم مختلفند :



در نواحی بم با فواصل وسیعتر باشند عیبی ندارد بلکه گاهی هم خیلی پسند است ولی بعکس آن یعنی در نواحی بم فشرده (تنگ هم) و در زیل فراخ بد و ناپسند است



در موسیقی صوتی سرایه ناشی قوت و قدرت بوسیله نهش فشرده و جمع حاصل است و از نهش متشابه فراخ صدادهی گرم و پر و شیرین حاصل است .



بارجوع به گفتار دوم (اصوات) ملاحظه شود که چهار صوت اصلی که اصل تمرین های آرمنی روی آنهاست هر کدام در حدود بیش از یک سوم باهم تفاوت ندارند و چون در حدّ وسط ، اصوات قوی و در (دوسو) ناحیهٔ بم و ناحیهٔ زیل (صوت سر) کم قوتند خود دلیل است که در نهش فشرده (البتّه حد متوسط صوتها) قوت صوت زیاد و در نهش فراخ گذشته از انکه آرمنی واضح ترشنیده می شود چون در دوسوی نواحی است قوت کمتر است.

پس باید اصوات راخوب شناخت و بیشتر حد وسط آنها را بکار انداخت بنابراین هیچ نخشی نباید (حتی الامکان) از نخش دیگر بالاتر برود که در آرمنی عنوان تقاطع بان داده ایم — تقاطع ممنوع است مگر وقتی که زیر ملدی یکی از نخش ها برای

انجام حرکت خود یا زیبائی مخصوص مجبور شود که از نخش دیگر رد شود — در درجهٔ خفیفتری هم صدائی ممنوعست یعنی دو نخش نباید یک صدا را بخواند مخصوصاً بین دو نخش زیر که معمولاً صوت مرد و دو نخش زیر که صوت زن است آرمنی را فقیر می نماید. فقط در موقعی که عمل هم صدا از غلط فاحشی جلوگیری نماید مجاز است. باس وسپران را نخش های دوسو تنور وکنترالت را نخشهای میانی نامند. باس تنها را نخش بگیرش زیرین و سپران را نخش برین نیز نامند. نخش برین چون عامةً واضحتر از نخش های دیگر شنیده می شود ملدی آن را مایه (یعنی آواز اصلی و ملدی مهم در بین نخشها) نامیم. اینست که در آرمنی برای تمرین — یکوقت است که شاگرد باس شماره می دهند که از روی اعداد آن سه نخش دیگر را خود مطابق قواعدی بنویسد. طرز دیگری است نیز که ملدی اصلی یعنی نخش سپران را می دهند تا سه نخش زیرین را بنویسند وآنرا مایهٔ اصلی گویند این است که از اکوردها باید نوتهای خوبی برای نخش مایهٔ اصلی انتخاب نمود چنانکه در بعضی اکوردها بعضی نوت هارا

بطور اجبار برای مایهٔ اصلی باید انتخاب نمود .
در هفتم های بزرگ - هفتم های کوچک - هفتم محسوس بحالت
مستقیم باید برای مایهٔ اصلی سوم یا هفتم را انتخاب کرد -
در واگرد سومشان و اکورد دوم (2) باید دوم یا چهارم را
انتخاب کرد . در اکورد های پنج و شش (6/5) و تریتون
با سوم بزرگ (+4/3) و نهم بزرگ نمایان باید از اصطکاک ناپسند
فاصلهٔ دوم پرهیز نمود - بهتر است که بفاصلهٔ هفتم قرار داده
شود بطریق ذیل :

3m 7m | 2m 4m | 7m 7m 7m

7 7 | 2 2 | +6/5 +4/3 9/7

تا بحال آنچه اکورد بیان شده است با صطلاح علمی بحالت ایست بوده است
یعنی هر اکورد برا تنها شناخته و عمل نموده ایم ولی لذت آرمنی
وقتی است که حرکت و تسلسل اکورد ها شروع شود که در اصطلاح

پیرایش اکورد ها نامند در این عمل برای هر اکوردی قواعدیست
که نسبت بآن باید با اکورد قبل و اکوردی که بعد می آید مطابق با آن
قواعد باشد والبته این قسمت کاملاً در حیطهٔ تحصیل آرمنی است
و در قطع کتاب نظری دارد نمیشود . بنابراین احاله با نجا میشود.
۷۸ - تضعیف - چون موسیقی چند صوتی را ممکن است در -۲-
۳-۴-۵-۶-۷ با بخش نوشت این است که در دو بخشی
و سه بخشی اغلب احتیاج به حذف یک نوت و از چهار بخشی ببالاتر
احتیاج به تضعیف نوت می شود . حذف و تضعیف
نوت ها علی السویه نیست یعنی بعضی ها خوب و برخی بد هستند
این موضوع ما در اینجا تضعیف است : مسلم است نوتی را
که تضعیف نمائیم دو بار صدا میدهد زیرا در یک بخش بوده
در بخش دیگر نیز گذاشته می شود پس آن نوت دو برابر قوی
تر از سائر نوت ها صدا میدهد چون غالب تضعیف بهنگام است حالت
شایعی پیدا میکند که برجسته است - بنابراین باید از نوتهای
مهم اکورد بوده و تفوقی که بان داده میشود باعث وضوح و برجستگی
آن گردد .

۱- بهترین نوت های تضعیف نوتهای تنی هستند که عبارت از درجه ۱-۴-۵ گام است زیرا کاملاً تنیت را معین سازند.

۲- نوت پایهٔ اکورد (بابا س اشتباه نشود) بندرت مضر است زیرا منظوری که از استعمال اکورد هست صدا داری اوست و تضعیف پایهٔ آن منظور را برجسته می نماید (باستثنای محوس)

۳- در درجهٔ سوم نوت هائی که چندان خوب نیستند (با شرط استثنا) نوتهای مدی هستند که درجهٔ سوم و ششم گام است.

۴- کاملاً باید اجتناب از تضعیف نوت محوس نمود که موجب غلطهای فاحش در پیوایش آرمنی میشوند. البته این خیلی بطور کلی است که در مبحث چهار ماده بیان شد ولی در ضمن مثال ها باید با دقت کامل مطلب را دریابند.

۵- در اکوردها بحالت پایگی (مستقیم)
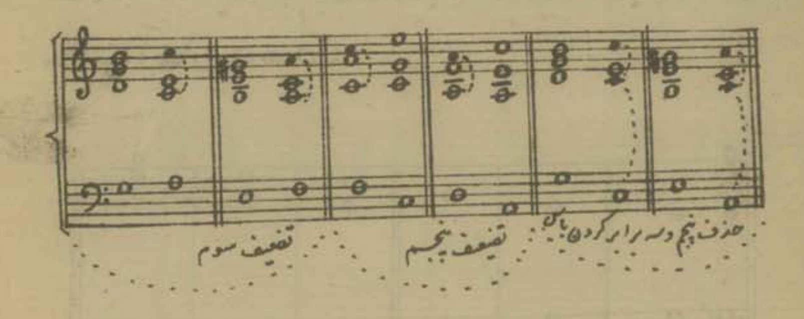
تضعیف باس

نوتهای تنی بزرگ

نوتهای تنی گام کوچک

ممکن است سوم اکورد را تضعیف نمود مخصوصاً درجهٔ ششم (که تنیک سوم است) خیلی خوب است ولی پنجم اکورد بندرت خوب می شود مگر وقتی که از نوتهای خوب (تنی) باشد.

تضعیف باس اغلب از نوت سوم و پنجم بهتر است و گاهی پنجم حذف شده و سه بار تکرار می شود:



با دقت در لحنین طبیعی خواهید دید که نوت های خوب آنهائی هستند که بیشتر تکرار شده اند. (نوت فا را از لحنین فروشونده باید تجسس نمود) و در هر تضعیفی صفت مخصوصی پیدا می شود:

تضعیف باس اکورد را قادر – و صدادار و با غیرت می نماید،

تضعیف سوم مُدّیت را نشان میدهد (باستثناء درجه ششم)

تقویت را سست نموده ولی در مقابل اکورد ها را ملایم - شیرین یعنی ظریف و نجیب (مثل اغلب اعیان زادگان) می نماید. برخلاف تضعیف پنجم حالت سرسختی و وحشیانه نا مطبوعی میدهد (مثلا اغلب طبقات پست بی تربیت و بی عاطفه و بی ایمان) که باید احتراز از آن جست زیرا از صنعت دور است.
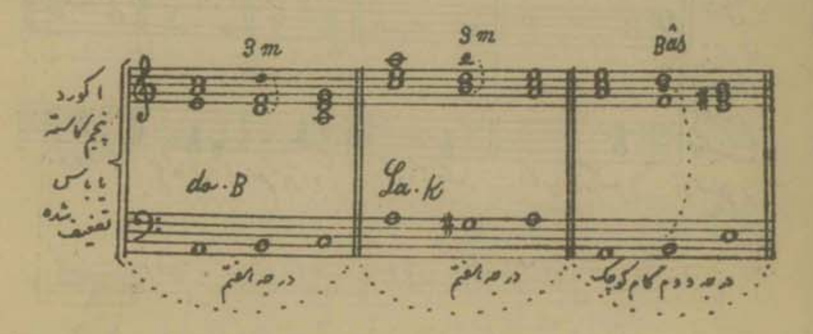
اکورد های ذیل را با پیانو زده بدقت گوش دهید تا تشخیص حالات آنها را بدهید:

اولی توانا و معتدل، دومی نسبتاً سست و نرم - سومی نسبت به آنها سرسخت و بی حیاست. همین ها را انتقال به گام کوچک بدهید حالتشان همین طور محفوظ خواهند بود.

اما در خصوص اکورد پنجم کاسته - هیچوقت پنجم آن را نمی توان
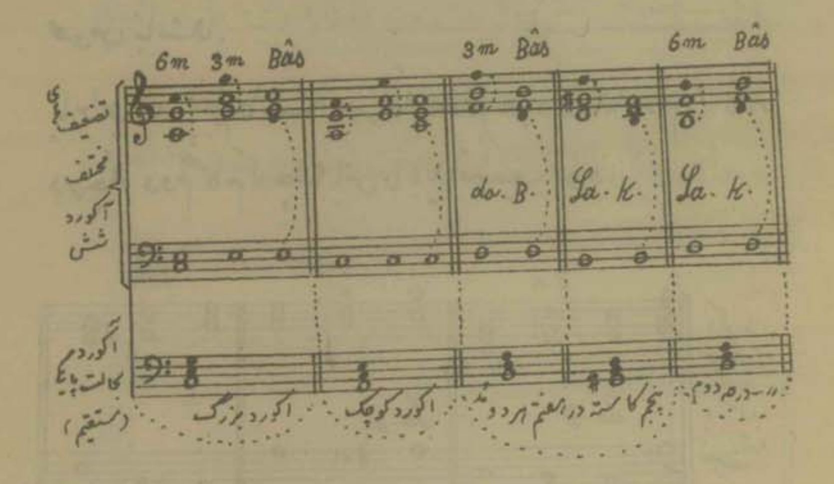
تضعیف نمود زیرا بواسطهٔ تمایل جاذب آن موجب غلط فاحش در پیرایش (دو هنگام پی در پی) خواهد شد. پس باید یا سوم یا باس را تضعیف نمود. آنهم در صورتی که باس نوت محوس نباشد.

بنابراین در پنجم کاستهٔ درجهٔ هفتم هر دو مد، سوم را و در درجهٔ دوم گام کوچک باس را باید تضعیف نمود.



۶- همان دلایلی که برای خوبی و بدی نوت تضعیف در اکورد ها بحالت مستقیم بیان شد در واگرد های آنها نیز وارد است پس بطور اختصار اینطور می شود که برای اکورد های شش در درجه اول - ششم - بعد - سوم و آخر باس است.

برای اکورد ششِ از پنجم کاستهٔ درجه های هفتم سوم - بعد باس.
برای درجهٔ دوم گام کوچك شش - یا باس :



تضعیف باس در اکورد شش اصولاً خوب نیست مخصوصاً
اگر در بخش مایهٔ اصلی بیفتد که بی شباهت به صدای جام
شکسته نخواهد بود :

تضعیف باس در بخشهای میانی — تضعیف باس در بخش برین

بد — در موقع لزوم مجاز است

قاعدهٔ فوق قابل استثناست مخصوصاً اکورد شش وقتی روی درجه
چهارم بسته شود (فا - لا - ر) در بخش برین
هم می توان گذارد.

۷- در اکورد حالت واکرد دوم - در اکورد های چهار
و شش بهترین تضعیف نوت های باس یا چهارم است.
در چهار افزوده و شش باید خوب تشخیص داد : -
در آنهائی که مشتق از پنجم کاستهٔ درجهٔ هفتم مدهاست
فقط ششم خوبست. و برای درجهٔ دوم مد کوچك،
چهارم و ششم هر دو خوبست.

تضعیف‌های اکوردهای چهار و شش

بحالت پایگی

(×)

اکورد بزرگ — اکورد کوچک — پنجم کاسته هر دو بُعد — درجه دوم کوچک

دقت در مثال فوق معلوم می‌نماید که تمام تضعیفها مطابق اصول کلی یا نوت‌های تنی است یا پایه اکورد را تقویت می‌نماید — فقط میزان سوم که علامت ستاره گرفته از این قاعده مستثنی شده است بعلت این که باس و چهارم را برای تمایل جاذبشان نمی‌توانستیم تضعیف نمائیم پس اجباراً ششم را تضعیف نموده‌ایم که درجه دوم گام است. حالت درجه دوم گام (تا نسبت به کدام نوت بگیریم) بطور کلی چون نه تنی است نه مدی، پس بی طرف و در واقع خنثی است و کششی از هیچ طرفی ندارد یعنی بدون رنگی مخصوص است.

۸ـ در اکوردهای هفتم و نهم ناپسند چون از چهار صدا و بیشتر تشکیل می‌شوند تضعیفی نمی‌توان نمود مگر اینکه نوتی را حذف نمائیم. واین هم فقط در اکوردها بحالت پایگی معمولست آن هم نه در همه ـ واکوردها همیشه بطور کامل اجرا می‌شود (والا شناخته نمی‌شوند) پس تنها تضعیفی که معمول است تضعیف باس است و حذف پنجم که در اکوردهای هفتم نمایان ـ هفتم بزرگ ـ هفتم کوچک ـ هفتم کوچک با پنج کاسته خیلی معمول است و بندرت در اکورد هفتم محسوس است و هرگز در هفتم کاسته.

حذف پنجم و تضعیف باس

بحالت پایگی

7.B — 7.k — 7.k — 7.B — 7.n — 7.K — 7.m

حذف پنجم و تضعیف باس
بحالت پایه
7.K 5 Kâs — 7.K — 7.n — 7.B — 7.Kâs

در آرمنی چهار بخشی با استعمال اکورد های نهم مسلم است که چون پنج صداست باید یکی را حذف نمود و دیگر تضعیفی در کار نیست. حذف همیشه پنجم اکورد است. (نوت حسّاس درجهٔ دوم گام)
در اکورد های پر شیک که پنج یا شش صداست تضعیف متیسر نیست برای حذف هم باید شناخت هر نوتی که کمتر اهمیت دارد می توان حذف نمود :

حذف پنجم
+7 — +7 6 — +7 b6 — 6 +7 5 — b6 +7 5

بنابراین در خاتمهٔ مادهٔ تضعیف می توان اینطور نتیجه گرفت که بطور اصول برای تضعیف باید نوت های مهم تر را اختیار نمود (نوتهای تنی - پایه ...) و برای حذف بعکس نوتهائی که اهمیتشان کمتر است (از نظر خود اکورد) زیرا در اکورد نهم اگر نهم را حذف نمائیم دیگر نهم نخواهد بود بلکه اکورد هفتم می شود و همین طور در اکورد هفتم اگر هفتم را حذف کنیم اکورد پسند سه صدائی خواهد بود.

۷۹ - حذف - اگر چه حذف و تضعیف را در ماده (۷۸) بیان نمودیم واز هم منفک ننمودیم زیرا بجای هر حذفی تضعیفی لازم بود و بالعکس ولی آنچه کلیتاً قاعدهٔ از ماده بحث می توان استخراج نمود از قرار ذیل است.

۱- در سه بخشی چون احتیاج به تضعیف نیست بالطبع احتیاج به حذف هم نیست ولی با وجود این اگر برای تقویت تن نخواهیم تضعیف نمائیم حذف باید نوتی باشد که اکورد را مبهم نکرداند و آن نوت اغلب پنجم اکورد است زیرا اکورد ها غالب به سومشان شناخته می شوند و پنجم همه جا درست است و هم

جا کاسته باشد حذف نباید بشود.

۲- در اکورد شش حذف مجاز نیست ولی اگر احتیاج پیدا شد نوت ششم را (نوت پایه) حذف می‌کنند. در واکورد دوم (چهار و شش) به هیچوجه معمول نیست و اگر احتیاج باشد از روی قاعدهٔ کلی نوتی را که با اصول قواعد راجع به اکورد چهار و شش بی اهمیت باشد حذف می‌نمایند.

۳- در چهار نجشی حذف ممنوع است در صورت لزوم اغلب نوت پنجم اکورد است که حذف می‌شود.

۴- در اکوردهای ناپسند هیچوقت نوت ناپسند را حذف نباید کرد زیرا صفت اکورد بهمان نوت شناخته می‌شود رفتن آن نوت باعث عدم شناسائی اکورد و تغییر حالت آن می‌شود.

۵- در نهم‌ها عموماً پنجم اکورد (نوت دوم گام) است که نوت بی اهمیتی است.

۶- در اکوردهای بر تنیک نبابه تشخیص است ولی اگر تنیک را حاب نکنیم و اکوردها را مثل هفتم و نهم نمایان بگیریم همان

قاعدهٔ حذف با آنها تعلق می‌گیرد. برای فهم مادهٔ حذف ماده تضعیف را دوباره مرور نموده در ضمن مثالها تشخیص موضوع را بهتر خواهید داد.

تبصره- شناختن اکوردها و شمار- نهش- تضعیف و حذف را آنچه ممکن است بطور کلی قاعده دانست ذکر نموده‌ایم و چون برای هر موسیقی‌دانی تا این حد آشنائی به آرمنی برای نواختن پیانو مخصوص و سازهای دیگر بطور عموم لازم است تذکر آن در موسیقی نظری لازم و جزو برگرام تحصیلی دورهٔ دوم متوسطه هنرستان موسیقی است البته شاگردانی که متوسطه را تمام نمایند و بخواهند وارد دورهٔ عالی (نوامیزی) همان مدرسه گردند در سال اول باید از عهدهٔ تحصیل کلیهٔ دورهٔ آرمنی برآیند پرداختن و شناختن اکوردها مقدمه است که قبلاً بایستی خوب حاضر شده باشد و الا از عهدهٔ سال اول آن بر نخواهند آمد. و برای اینکه این علم کاملاً مرکوز ذهن گردد باید اشتیاقی ببازی با اکوردها پیدا شود که شاگردان اغلب از هم سئوال نموده و مثل مسائل

دربین هم حل نمایند. برای تمرین خوبست تمام اکوردهائی که در گفتار دهم بدون شمار نوشته شده شمار آن ها را از حفظ بگویند — و نیز تمرین بهتر این است که همین طور که در اینجا تمام اکورد ها در تن do بزرگ و La کوچک بیان شده در تن های دیگر فکر نموده تمرین نمایند — در قطعاتی که برای پیانو در مدرسه رواج است تجزیهٔ اکورد ها را جزو اندیشه و کنجکاویهای علمی خود نمایند تا تدریج مرکوز ذهن گردد والا ممکن است مکرر با جدیت مدتی وقت صرف نموده از حفظ نمایند ولی بالمآل از آن مدت که برای تحصیل آن صرف کرده‌اند به بی توجهی فراموش خواهند نموده پس در این قبیل علوم و صنایع باید شخص اشتیاق دائمی فهمیدن و جلو رفتن را در خود ایجاد نماید و هرکس از عهدهٔ ایجاد این اشتیاق برآمد از عهدهٔ هر هنر فنی بر خواهد آمد، یک منظور اصلی مدرسه و معلم باید ایجاد این اشتیاق باشد که سرآمد هر تعلیمی است

گفتار سیزدهم

تأثیرات در امانهٔ فواصل ملدی ور

۸۰ — صفت های مخصوصی از نظر زیبا شناسی راجع بفواصل ملدی ور — ملاحظاتی که در این گفتار بیان می شود کلیت ندارند زیرا موسیقی صنعتی است روحی وآنچه بما می گوید ورای صنعت نقاشی و حجاری است که توصیف یک شیئ مادی و حقیقی را می نماید پس آنچه گفته می شود ممکن است تأثیرش در روح اشخاص متفاوت باشد ولی چیزی که مسلم است اینست که اکثریت بلکه اکثریت نزدیک بتمامی بطریق ذیل احساس می نماید.

۱ — هم صدا — هم صدای ملدی ور آنست که روی یک صدا مطلب موسیقی بیان شود این نوع ملدی دارای وزن و اکسان وگتش های مختلف است فقط تفاوتش با ملدی آنست که زیر و بمی اصوات از بین میرود — در واقع حرکت آن را شبیه بجریان رودخانهٔ می توان نمود که در زمین خیلی مسطح با سطح آرام و براق خود احساس نمایش آب راکد را میدهد در صورتیکه

در خفا جاری است. این فواصل افقی را می توان
بلا آهنگ و بی طرف نامید - تأثیر راحتی - نطق کامل - و
نصیحت را دارد - از همین رو آنرا در اُپرا رِسیتاتیف
(*recitatif*) نام نهاده اند که بمعنی شرح
و حکایت :

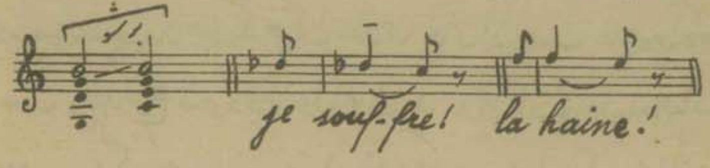
Massenet, Pensée d'Automne

L'an fuit vers son declin comme un ruisseau

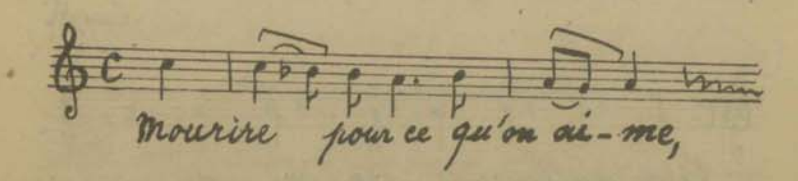
۲- نیم پرده کروماتیک - تأثیرش بکلی مخالف هم صدا است
فاصله ایست که حرکت دفعی و غیر عادی را میرساند مثل اینکه
یکباره جلو خود را بگیرد و این بیان احساسات مختلف روحی
ما را می نماید از قبیل : سوز درونی - ناله غم - ناراحتی
جسمانی - این فاصله و دوم کوچک و دوم افزوده از فواصل
مطبوع اهالی مشرق است که ترجمان احساسات عشقی و عصبانیت
و آرزو های میسر نشدنی آنان است. نیم پرده کروماتیک
باید حتماً بیک طرف (بر شو یا فرود شو) جذب گردد یعنی

آن تکیه بیکی از صداهای طرفین است.

۳- دوم کوچک - یا نیم پرده دیاتنیک در حرکت برشو (بین محسوس
و تنیک) خاتمه - استحکام - و عزم را میرساند - در حرکت فرودشو
اضطراب قلبی - تأثیرات قوی و عواطف رقیق را میرساند :
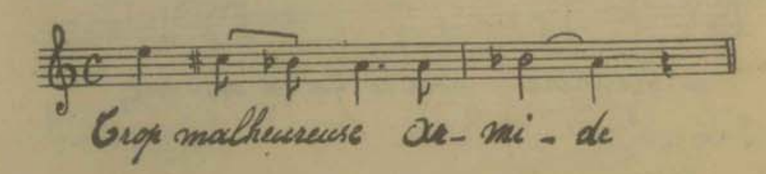


۴- دوم بزرگ چه در برشو و چه در فرودشو صفت بلیغ معینی
ندارد - حالت بیان و حکایت را دارد - بلاغت او وقتی است
که بیک طرفی حرکت می نماید که بوسیله همسایه اش تشخیص بیابد - در
موقع فرودشو اگر بیکی از نوت های خوب اکورد متصل گردد
قوت بیانش شدید تر می گردد.
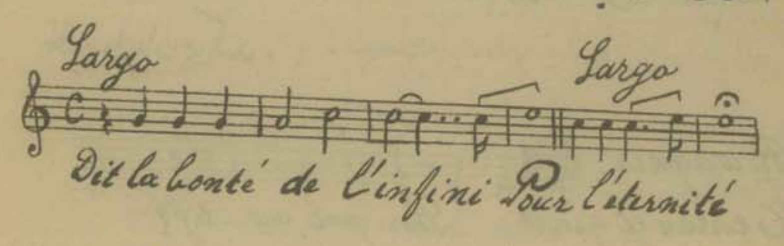


ولی دوم بزرگ و کوچک چون دو تا صدا ایست که گام از آن ها تشکیل می گردد   در طی حرکت ملدی غالب بدون نظری برای رسیدن به مقصودی شرکت در ساختن و تسهیل ملدی مینمایند. در این مواقع تاثیر سلامت و صفا و راحتی را میدهند چنانکه در موسیقی مذهبی که حرکت ملدی خالی از جست های پر فاصله است و بتدریج صعود و نزول می نماید و نیز از توسل بعلامات عرضی و مدگردی و غیره نیز احتراز می جوید احساس فراغت خاطر و اعتدال و عدم تشویش و اضطرابهای درونی را میرساند.

۵ـ دوم افزوده. ـ چنانکه بیان شد قوت بیان شدیدی هم در برشو و هم در فروشو دارد. تمام قوای نیم پرده کروماتیک در او مستتر است. ترجمان تشویش خاطر بیچارگان ـ استغاثهٔ حاجتمندان ـ ضعف و سستی درماندگان ـ در صورتیکه در حرکت پسندیدهٔ اجرا شود با اوست.



۶ـ سوم بزرگ. ـ تأثیرات مختلف بلیغی دارد :   وقتی بحرکت برشو اوازی را خاتمه دهد تصور لایتناهی و صعود بفراز آسمان ها را میدهد:



همین طور تأثیر استغاثه در دعا. و در حرکت فروشو دارای قوت و همت بلندی است. ـ چنانکه سمفنی دوی کوچک بتهوون با این تم شروع می شود:

Très lent

allegro

a-ve Ma-ri..... a!

(Beethoven)

(F. Schubert)

۷ـ سوم کوچک ـ برای سوم کوچک در مد بزرگ صفت معینی نیست فقط می توان گفت برای بیان حال و رفتار کلی سهل و نرم و همه

قسم مورد استعمال داده.   ولی در مد کوچک که محل
بر جسته واصلی اوست - ضعف ومالیخولیا - درد والم وگاهی
سادگی وظرافت را میرساند ومانند سوم بزرگ گاهی استفهام و
طلب را بیان می‌کند.

R. wagner
Tristan et Ysoult   Pour quel mo - tif?

۸- سوم کاسته - فاصله ایست که تأثیر عزا - یأس وحرمان -
بدبختی وحوادث شوم را میدهد.   چنانکه مارش
عزای بتون با این فاصله ختم می‌شود. چه در فرود شو وچه در بر شو
درهردو جا این تأثیر هست.
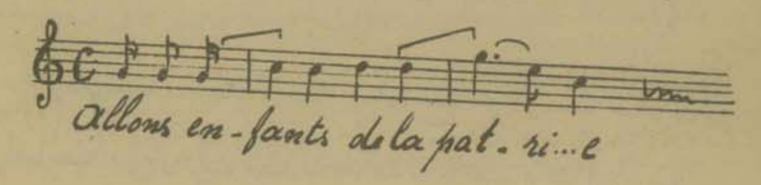
خاتمهٔ مارش عزا

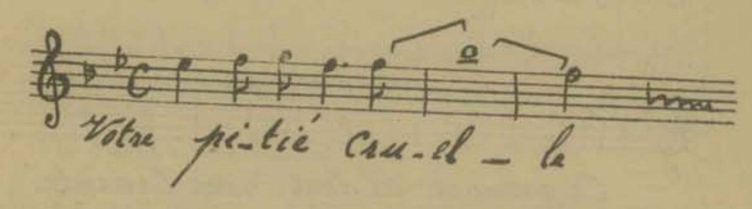
(Beethoven)   qu'il me dé-chi..re le cœur

(Gretry, Zemire et Azor.)

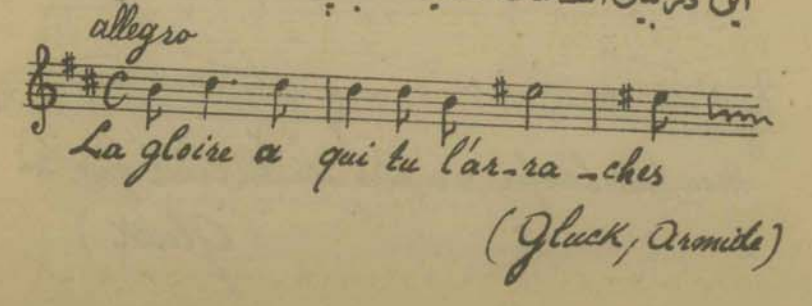
۹- چهارم درست - بین نمایان وتنبل در حرکت بر شو خاتمه و

ثوت کامل را میرساند بهمین دلیل آن را فرود کامل گویند.
در حرکت سنگین - با عاطفه - محبوب وجذابست مخصوصاً در حرکت فرود شو.
در موسیقی نظام درخشان وبشاش است.   بالاخره در
خطابهٔ درامی توانا و تهدید آمیز است:





۱۰- چهارم افزوده - در بر شو سخت و نا هنجار است با وجود
این در بیان احساسات شدید اغلب پر قدرتست.

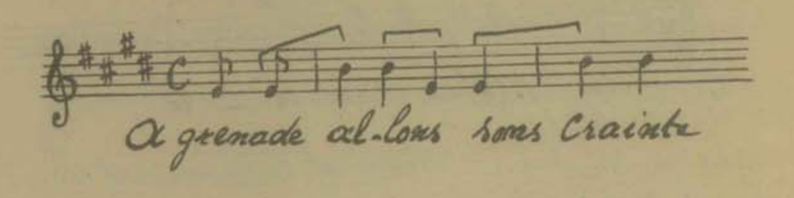


(Gluck, Armide)

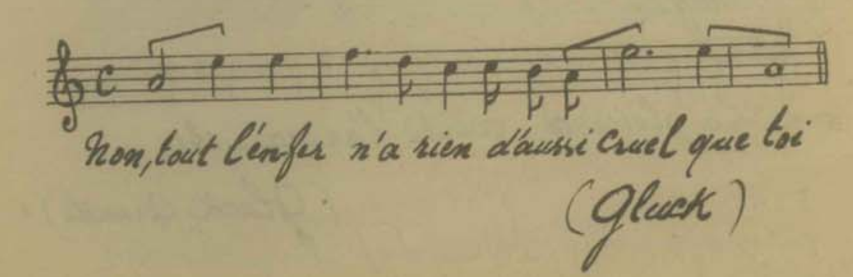
۱۱- چهارم کاسته - در بر شو و فرو شو استعمال مفید می برای
بیان احساسات درامی - حالات متاثر و مضطرب دارد

Tris-tan se fait in-fâme! (wagner)

۱۲- پنجم درست - صفت ترجمه و بیان بلیغ پنجم درست بسیار و مختلف.
در تصانیف ملی وحرکت معتدل ساده - ملایم - دهقانی است



باحالت قوی ودرامی بحرکت بر شو مخصوصاً در مدکوچک .

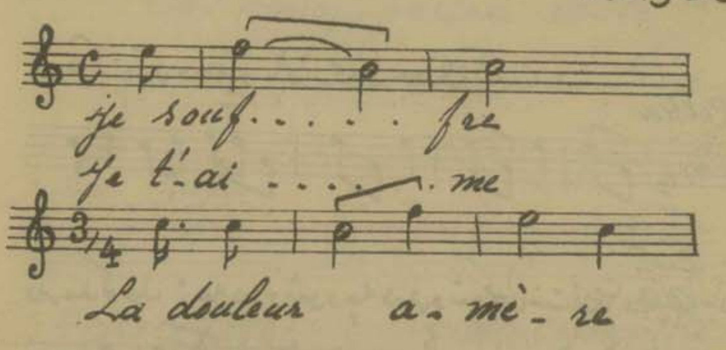


گاهی در بر شو بجای سئوال و در فرو شو برای جواب بکار میرود
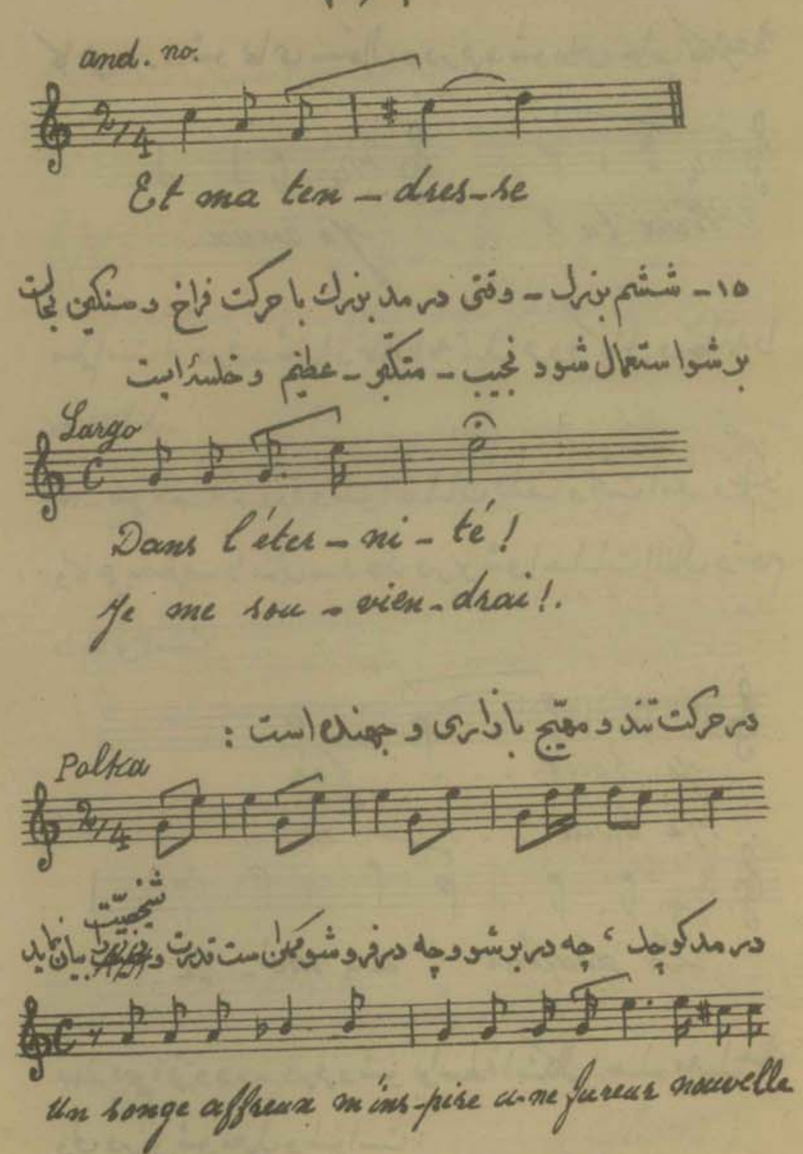
Veux tu ?　　Je veux.

مسلم است که در فرو شو از نمایان به تنیک فرود کامل و خاتمه را
می ساند.

۱۳- پنجم کاسته - در فرو شو احساسات لطیف و محبت آمیز و غم انگیز
وگاهی مضطرب را نشان میدهد در بر شو احساسات اِلمناک وشوم
راحائز است



۱۴- پنجم افزوده - در فرو شو بواسطهٔ اشکال آهنگ معمول نیست
ولی در بر شو معمول و بلیغ است :



١٦- ششم کوچک در فروشو و برشو چنانکه حرکت سنگین باشد
مخصوصاً در مد کوچک خیلی بلیغ است :

adagio

Ces voix en prié . . . . . re

(Verdi: Le trouvère)

١٧- ششم کاسته - اگرچه در آواز برای آهنگ آن مشکل است
ولی گاهی برای مواقع اضطراب و تشویش بکار میرود :

Oh! venez, partons vi - te

١٨- هفتم کوچک - در فروشو احساسات قوت و قدرت را مخصوصاً
در حرکت تند و مهیج بیان میکند :

Avec energie

f ah! le lâche   ah la criminelle.

(Saint-Saens: Henri VIII)

ولی در حرکت معتدل و سنگین جذاب و بلیغ است :

modère

Ô consola - teur, Dieu jeune et charmant = dis moi

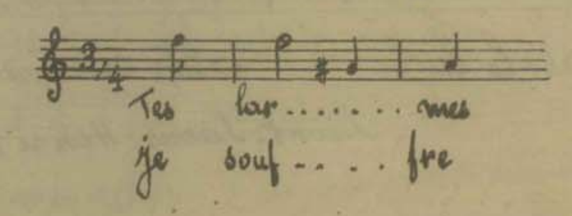
(E. Reyer : Salambo)

۱۹- هفتم کاسته - فاصلهٔ عاشقانهٔ درامانهٔ - قوی و توانا مخصوصاً در حرکت معتدل و مهیج :

Non, tout l'enf - er n'a rien de si cruel que toi

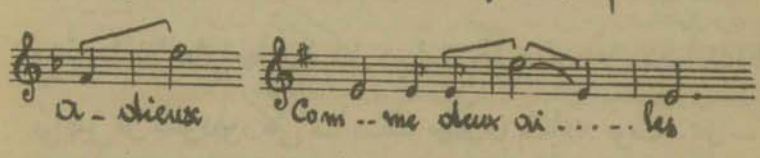
(Gluck. Armide)

ولی در حرکت سنگین مخصوصاً در بر و فروشو - عشقی غم‌انگیز ملتمس - محبوب و گریان است :



۲۰- هفتم بزرگ - بواسطهٔ اشکالی که در گرفتن آهنگ دارد معمول نیست مگر در احساسات عجیب که سخت و تلخ است.

۲۱- هنگام درست بر شو حالت دور شدن را میسازد:



ولی در فروشو - توانائی و تثبیت و تصمیم را میسازد :

Je le dis en - co - re   Je ne courberai pas la tête devant toi!

با شکوه و درخشان؛ همین طور غمگین و عظیم نیز استعمال شده است.
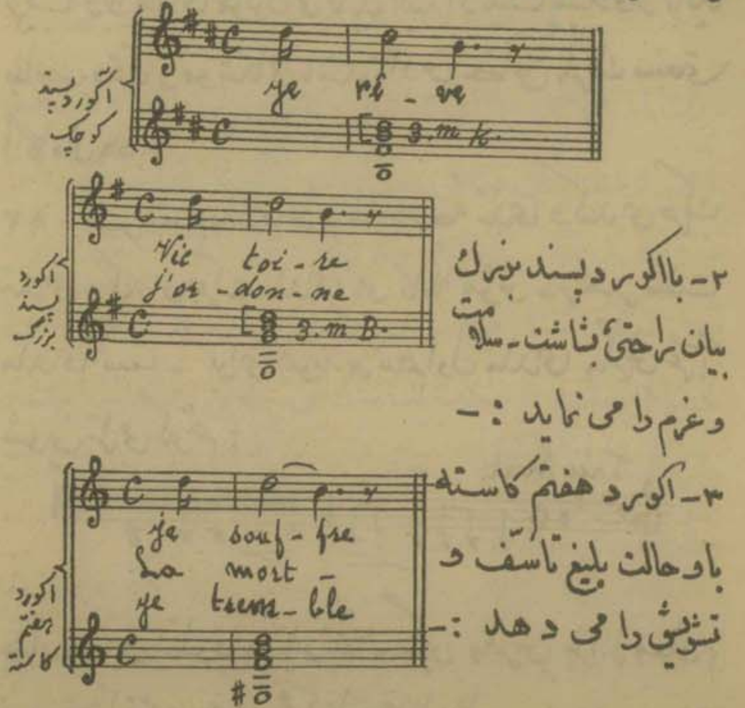
۲۲- خلاصه - اگر مطالب گذشته را خلاصه نمائیم این طور نتیجه می‌گیریم که : حس تعادل - نظم - قدرت - احتشام - راحتی - برق صفای طبیعت اینها همه بوسیلهٔ فواصل پسندملدی در توجه می‌کردند.

و فواصل ناپسند را بواسطهٔ تمایل جاذبی که دارند و اجباراً باید یکی از پسند ها تکیه نمایند برای احساساتی که انتظار آرزو - میل - ناتمامی - بی ثباتی را بر سازند بکار میروند

بنابراین تناسب دادند با احساسات اخلاقی مزاحم از قبیل
اضطرابهای شهوانی وخود پسندیها و سماجت هائی که
از روی عادات و رسوم و مذاهب و مسالک برخواسته
میشود، خلاصه آنهائی که کمتر در تحت حکومت عقل در آمده اند
فواصل برشو بطور کلی مناسبت بهتری با بیان قوت - نمو -
حرکت - تشعشع - کوشش - درخواست وغیره دادند زیرا
فواصل فرودشو مظهر بخود فرو رفتن و افتادگی و عواطف مربوط
با [illegible]یت از قبیل محبت - غمخواری - خودکاهی برای غیر و
ناتوانیهای روحی است.

۸۱ - تغییر صفت ملدی بواسطه پشتبان - حالت طبیعی یک
فاصلهٔ ملدی بنا بحالت اکوردی که او را پشتبان است تغییر می‌نماید
بنابراین تمام اصولی که در ماده هشتاد بیان شد بوسیله اکوردهای
مناسب ممکن است شدیدتر و برجسته‌تر گردند و نیز بواسطهٔ
عدم تجربه در اعمال اکوردها و پشتیبانی ممکن است ضعیفتر گشته
بلکه نیز اثر حتمی فواصل ملدیور را محو نماید باین قاعده
در حالت اکوردها و طرز پشتیبانی نیز باید خیلی دقیق بود تا

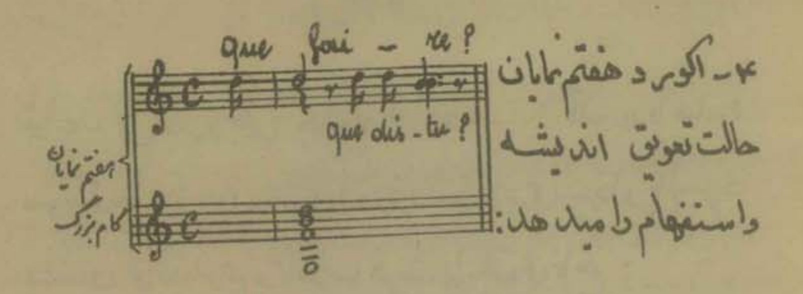
قواعد کلی در ذهن جایگیر گردد.   اکنون فاصلهٔ
سوم کوچک (سی - ر) را درفرودشو روی چهار اکورد
پشتبان می گذاریم و تأثیرات هر یک را بیان می نمائیم :
۱- با اکورد پسند کوچک غمگین و متأثر است یعنی تناسب با حالت
خود اکورد دارد :



۲- با اکورد پسند بزرگ
بیان راحتی، بشاشت - سلامت
وغیره را می نماید :-

۳- اکورد هفتم کاسته
باو حالت بلیغ تأسف و
تشویش را می دهد :-

۴- اکورد هفتم نمایان حالت تعویق اندیشه واستفهام را میدهد:



چهار قسمت فوق را برای نمونه بیان نموده و بقیه را به تحصیل ترکیب ونوامیزی موکول می نماید البته ارتیست پیشه ور باید صاحب دقت و موشکافی باشد تا از این حقایق باریک صنعتی آگاه گردد :

۸۲ - تغییر صفت ملدی بواسطه درجهٔ تندی وکندی حرکت

تندی و کندی حرکت ملدی نیز کاملاً مؤثر در تغییر صفت ملدی است. برای نمونه رسم اول ملدی مارش عزای شوپن را می گیریم :

Très lent

چهار سی بل اول قیافهٔ تاریک و غمگین مارش عزا را معلوم نموده ضمناً تقدیر عمومی و غم یکنواخت را نشان میدهد - سوم

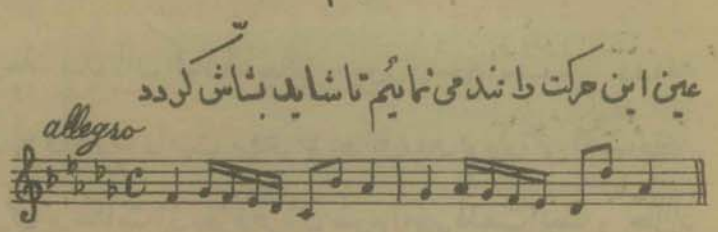
کوچک بعد با ان اکسان با حالتی مرموز و شوم است. دو دوم بزرگ پی در پی واپسین سه بل ها همه مغموم ولی غمی است که عمومی و حکایت از نظم وجریان شوم امور طبیعت است. حال اگر همان ملدی را بحرکت تند تر اجرا نمائیم قیافهٔ دیگری پیدا میکند:

Même mouv^t

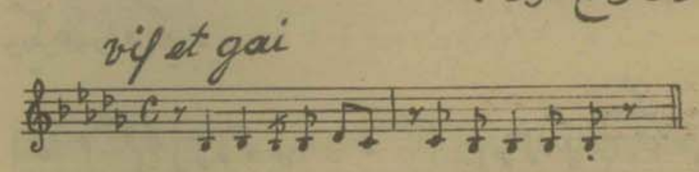
حالت تبدیل جمله قبل آن سنگینی و تفکر و رضا را از دست میدهد، با مجزا بودن تأثیر فواصل چون حرکت تغییر مارش سنگین را نشان نمیدهد وحشت و غم بجای خود باقی است ولی حرکت تهدید آمیز گشته موحش و وحشیانه می شود (هر چند را یک پا فرض کنید) صورت یک مارش جهنمی وحرکت شیاطین را دارد که انسان از آنها در خوف است. حال از همین مارش قسمت دیگری را می گیریم :



عین این حرکت را تند می نمائیم تا شاید بشاش گردد



صفت ملایم و موثر اولی را در دومی نخواهید یافت بعکس
یک حرکت بازادی رقصی در آن می یابید ولی معلوم است
که برای آن کار هم ساخته نشده بلکه مثل مریض ـ ناخوش
پیری است که بزور خوشحالی و رقص را بر خود بسته باشد
همین قدرت را نیز در تغییر وزن خواهید یافت و مثلاً
در وزن قدرت تغییر نسبی شدید تر است چنانکه همان رسم
اول را اگر بطرز سنکپ و یکی از اوزان معمولی (مثلاً فوکسترت)
در آوریم تأثیر آن با صورت اول بکلی مختلف و ممکن است
مضحک واقع شود :



از این رو مضحک است که معلوم می شود برای یک همچه
وزنی چنین فواصلی و چنین رسم ملدیوری انتخاب نمیشود
پس در ترکیب آهنگی که بیان تأثیرات مختلف از آن انتظار
میرود باید در شعر ـ وزن ـ حرکت ـ فواصل ـ تزئینت
و پشتیبان و مهمتر از همه اجرای موضوع را پس از ساختن
بطرز همنواز (ensemble) و تأثیر کلی آن را باید
در نظر داشت .

گفتار چهاردهم
مدگردی

۸۳ - خویشاوندی و تناسب صداها - در گفتار ششم تن‌شناسی و خویشاوندی تن‌های بزرگ و کوچک را بیان نمودیم که اینجا بطور کلی تعلق به گام و تن داشت.

در ماده - ۶۳ - تناسب فواصل ملدیور را از پسند و ناپسند بیان نموده و اکنون یک موضوع گفتار ما شمه‌ای از جمال‌شناسی (استتیک) خویشاوندی اصوات و مدگردی است:

نسبت خویشاوندی یک قانون طبیعی است. عناصری که در طبیعت موجودند تقسیم بدو طبقه مشخص موافق و مخالف میگردند همان طور که بعضی از عناصر مثل آب و خاک را موافق و آب و آتش را مخالف گویند بین صداها هم همینطور درجات موافق و مخالف هست که خوشی و دوری آنها را معلوم می‌نماید و گاهی دو صدا چنان با هم مخالف هستند که برای گوش آشنا عذاب و رنجی تولید می‌نماید.

از خویشاوندی صداهاست که حرکت ملدی تولید میگردد

و بالاخره از احداث چند ملدی خویش که توام و در آن واحد شنیده شود موسیقی چند صوتی و آرمنی بوجود آمده است پس باید (چنانکه در گذشته مکرر گفته شد) خوشی اصوات را نسبت بهمدیگر بخوبی شناخت چون هر چه قوهٔ جاذبهٔ این صداها نسبت بهم زیادتر باشد نزدیکتر بهم خواهند بود ونیز خویشاوندی ملدی و خویشاوندی آرمنی را هرکدام علیحده باید شناخت همانطور که در کلام باید رعایت این خویشاوندی بشود چنانکه اگر در جمله (موسیقی من را شاد می‌نماید) نکته مذکور رعایت نگردد و این طور بیان شود که (موسیقی من را سنگ می‌زند) می‌بینیم که جمله کاملاً بی ربط و لاطائل میگردد. حال این جمله مثل این است که گام دوی بزرگ را بنوازید و روی دو دیز ختم نمائید هیچ معنا نمیدهد زیرا بی مقدمه عنصر مخالف و غیر مربوطبان وارد شده است پس باید در کلام با هر کلمه کلماتی موافق و مربوط را برای تلفیق تجسس نمود - وقتی گفتیم (سنگ) پس از آن اگر بگوئیم (میوزد) البته نامربوط و مخالفت

درصورتی که مثلاً (میغلطد) از کلمات مربوط و موافق
باسنگ است که خود جملهٔ کوچکی است با معنا ولی وقتی جزء
جملهٔ (موسیقی من را) واقع شد باز کلیه جمله را لاطائل ومعنی
در ملدی نوت محبوس باتنیك خیلی موافق و جاذب هم
هستند حال عوض اینکه محبوس را برای تأثیر خاتمه و معنای
کامل ببرید روی تنیك مثلاً روی زیر نمایان ببرید خواهید
دید مطلب زیادتر از سنگ میغلطد نامربوط می گردد .
همین صداها را که در گام وتن دو آنقدر نامربوط است ممکن
است عیناً در تن دیگری عمل نمود که آنقدر سخت و نامربوط
بنظر نیاید زیرا مثلاً در گام لا ی کوچك سی و دو دیگر آن حالت
را ندارند پس در ملدی یا کلام هر کلمه را نسبت بکلمات
پس و پیش و مسئولیت های نحوی که برگردن اوست سنجیده
و جای میدهیم . چنانکه ممکن است یك جمله بی معنی را
بوسیلهٔ عوض نمودن یك حرف رابطه یا تغییر کلمهٔ کاملاً
مربوط و با معنا نمود البته ملاحظه می شود که خویشاوندی
اصوات در ملدی بکلی برای آنست که در آدمی تشخیص

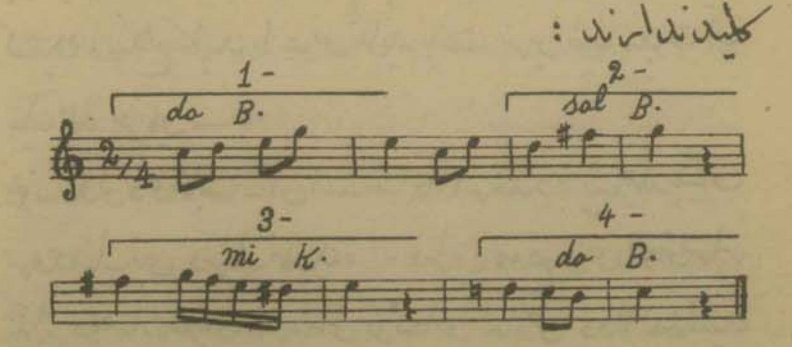
میدهیم چنانکه سی و دو می و فا را در ملدی بسیار آشنا
و جاذب همدیگر میدانیم در صورتیکه در آدمی هرکدام
عنصر یك اکورد مختلفی هستند که نوت پایهٔ آنها مختلف است
اما وقتی درست می سنجیم باز درخویشاوندی اکوردها
این دو اکورد از همه بهم نزدیکترند پس باید در ملدی
این نکته را درنظر داشت که صداهای پی درپی اگر از یك
اکورد باشند یعنی از یك ریشه جدا شده باشند سهل
و ساده بی اضطراب و بطور عادی و روان بیان
میشوند مثل زندگی عادی پدر - مادر - برادر - خواهر
در عائله است (۱) و الا اگر هر صدائی متعلق بیکی از اکوردهای
خویش درجهٔ اول باشند بین آنها جاذبهٔ طبیعی و میل به
آشنائی و ایجاد عائله جدید زیادتر است از این رو عشق
و هیجان و حرکت حیات از اینجا تولید می شود در واقع

---

(۱) فارق بین سبك موسیقی مذهبی و موسیقی غیر مذهبی (profane)
همین نوع تشخیص است که در موسیقی مذهبی بترتیب اول عمل می شود و در
موسیقی غیر مذهبی یا بشری از هر دو قسم استفاده می شود .

تعلق و مزاوجت و نمود سبب رموز تجدید حیات را در
اینها باید تجسس نمود. از این حرکت و تمایل و تجسسی که اصوات
بین خود دارند تأثیر درام زیبا یا شوم زندگی حاصل آید
و تشکیل علم و صنعت مدگردی را میدهد این سنخ تفکر
و تشبیه در صورتیکه ناشی از حقیقت باشد جزو روان
شناسی (*psychologie*) موسیقی محسوب می گردد.
۸۴ – مدگردی – برای مدگردی جز تذکر مختصری بیشتر
لازم به شرح و بیان نیست زیرا آنچه برای شناختن آن باید
بدانید در تن شناسی و اکوردها و غیره شناخته اید:
۱– مدگردی اینطور مفهوم میدهد که درضمن بیان موسیقی
از مدی به مد دیگر برویم. بر این معنی نیز اضافه
میشود که از تنی نیز به تن دیگر (در همان مد یا مد مختلف)
می توان رفت. درحقیقت اگر اسم را تن گردی می گذاشتیم
خیلی بهتر معنی را میرساند زیرا معنی مد نیز در او مستتر
بود ولی چون بزبانهای خارجی از کلمهٔ مُد مشتق شده
(*modulation*) بالطبع در اینجا هم تأسی شده است

هر مدگردی بوسیلهٔ یک یا چند نوت خارجی حاصل می شود
بدین طرز که آن نوت ها را از تنی که باید بدان برود قرض
گرفته و قبلاً در تن اصلی ظاهر نموده بوسیلهٔ شنواندن
آنها گوش را مهیا کرده، وارد تن جدید می گردند.
مدگردی را ممکن است به تن های خویش یا تنهای بیگانه
نمود و آن هم بدو طریق میسر است – گذرا – یا ثابت.
۲– مدگردی گذرا – عبارت است از عبور تنی به تن دیگر
بطور موقت و بدون درنگ   درین مواقع علامات
گرداننده عبوراً درضمن جمله گذاشته می شوند یعنی بعنوان
علامات عرضی استعمال گردیده و تأثیری در سلاح پس از
کلید ندارند:

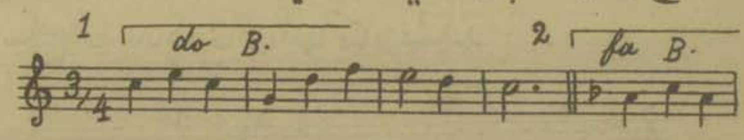


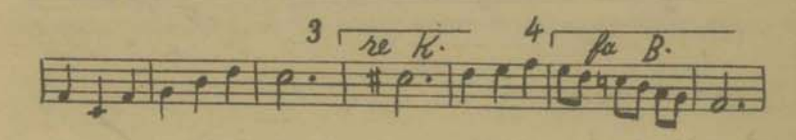
در مثال فوق رسم اوّل در دوی بزرگ شروع می شود - در رسم دوم بوسیلهٔ نوت خارجی فا دیز (محسوس تن سل) وارد سل بزرگ گشته ایم. در رسم سوم فا دیز دلیل بر بودن در تن سل و ر دیز نوت خارجی (محسوس می کوچک) برای رفتن بتن می کوچک است و در رسم چهارم بکار شدن -ر- و سوار شدن - سی - روی دو وایست روی آن دلیل بر برگشتن بتن دوی بزرگ است این نوع مدگردی را چون موقت و بدون درنگ است - گذرا گویند و نوت های خارجی را که بوسیلهٔ آنها بتن دیگر میروند نوت حال گردان می نامیم.

در مدگردی گذرا عموماً بوسیلهٔ علامات عرضی عمل می شود یعنی مدّت مدگردی باندازهٔ کوتاه است که قابل اینکه دولا خط کشیده وسلاح کلید را عوض نمائیم نیست زیرا طول مدت آن بیک جمله هم نمی رسد.

۳ - مدگردی ثابت - آن است که اقلاً از حدود یک جمله بیشتر روی یک تنی درنگ نماید. در این موقع برای احتراز از تکرار علامات عرضی در مقابل نوتهای خارجی دولا خط کشیده

وسلاح جدید را پس از کلید می نمایند :

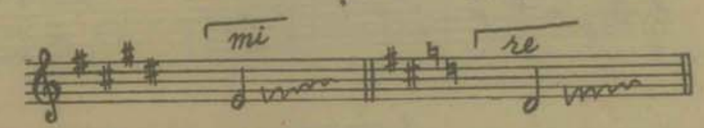




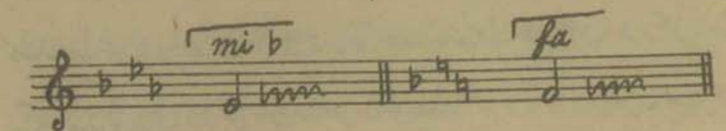
در مثال فوق اوّل در دو شروع گشته واز نمرهٔ دو چون مدگردی بتن فای بزرگ طولانی است دولا خط کشیده ویک بمل سلاح کلید را نموده ایم وتا آخر در فا هستیم ولی در ضمن در محل نمرهٔ سه مدگردی گذرا بتن - ر - کوچک نموده و در نمرهٔ چهار برگشته ایم.

۴ - سلاح کلید در مدگردی ثابت - در این مواقع اغلب در سلاح کلید علامت بکار نیز وارد می شود وگاهی مثل علامت برشو وگاهی مثل علامت فروشو خودنمائی می نماید واین در موقعی است که از سلاح کلید تن قبل حذف نموده و بجای آن سلاح جدیدی بگذاریم. اینست که برای احتیاط و برای وضوح

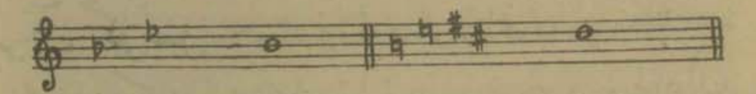
اینکه چند نوت در ضمن تن جدید تغییر می نماید باید در
سلاح تن جدید بجای آنها بکار نشاند :



در مدگردی از تن می بتن ر دو علامت برشو از بین میرود
بجای آنها بکارها مثل دو علامت فروشو است (در گفتار
انتقال ذکر آن شده) که لازم است پس از کلید نموده شود.
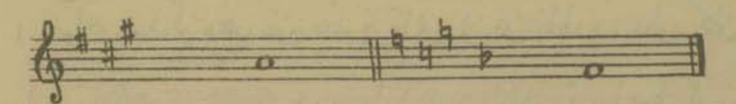


از تن می ♭ به فا دو علامت فروشو از بین رفته است بکارها
مثل دو علامت برشو است.



در تن ر نسبت بتن سی ♭ چهار نوت علامت برشو میگیرد

که دو تای آن بوسیلهٔ بکار نموده شده



در تن فا نسبت بتن لا چهار نوت علامت فروشو میگیرد که
سه تای آن بوسیلهٔ بکار نموده شده.
پس دو رول مهم بکار در اینجا این است که وقتی دیز را
لغو می کند فروشو و وقتی بمل را لغو می نماید برشو می گردد.
درک این موضوع برای موقع تحصیل ساز شناسی و پارتیسیون
و سازهای انتقالی نهایت لزوم را دارد.
۸۵ – مدگردی به تن های خویش – ساده تر و طبیعی
ترین مدگردیها بتن های خویش یا همسایه است که بطور
تفصیل در تحصیل آرمنی شناخته می شوند – اما در این جا
بیشتر قصد ما شناختن مدگردیهائیست که معمولاً در جریان
ملدی میشود و قبلاً هم گفته ایم که هر مدگردی را بوسیلهٔ
استعمال یک یا چند نوت حالگردان باید بدست آوریم.
پس اکنون آنهائی راکه بعنوان قاعده می توان بیان نمودشان

میدهیم :

۱- برای مدگردی بتن پنجم فوقانی (تن نمایان) بطور کلی
باید نوت محسوس تن جدید را (زیر نمایان تن اصلی است
که نیم پرده بالا میبرند) بعنوان نوت حال گردان نشان داده
وارد آن تن بگردیم :

× محسوس تن سُل

مدگردی از تن دو به سل بوسیلهٔ فادیز محسوس تن سل است .

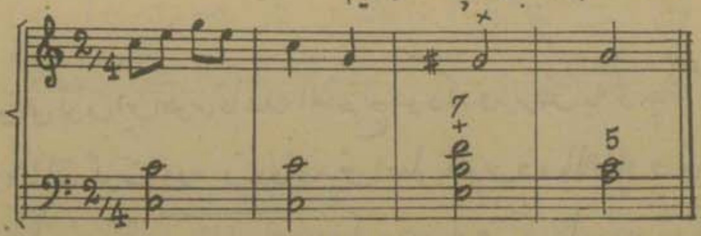
۲- برای مدگردی بتن پنجم فرو شو (زیر نمایان تن اصلی)
باید زیر نمایان تن جدید را (محسوس تن اصلی است که نیم پرده
بم می شود) بعنوان نت حال گردان نشان داده . شاید بااین
فرمول بهتر در خاطر بماند : برای مدگردی به زیر نمایان
تنی باید زیر نمایان تن جدید را بعنوان نت حال گردان

نشان داد .

مدگردی از دو به فا بوسیلهٔ سی ♭ زیر نمایان تن فاست .
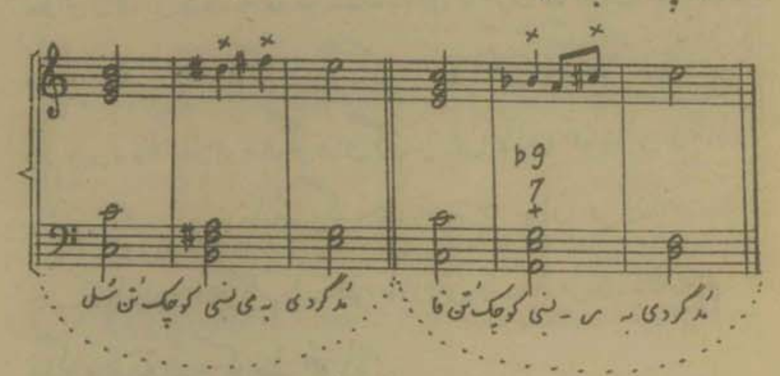
پس این طور نتیجه گرفته ایم که : هر وقت درجهٔ چهارم را
نیم پرده بالا ببریم مدگردی گذرا بتن نمایان نموده و هرگاه
هفتم را نیم پرده بم نمائیم مدگردی بتن زیر نمایان نموده ایم .

۳- هرگاه نوت پنجم گام را - یعنی نمایان تن را - نیم پرده بالا ببریم .
مدگردی بتن نسبی کوچک نموده ایم :



مدگردی به لای کوچک (نسبی دو) بوسیلهٔ بالا بردن نوت پنجم (سُل) شده است

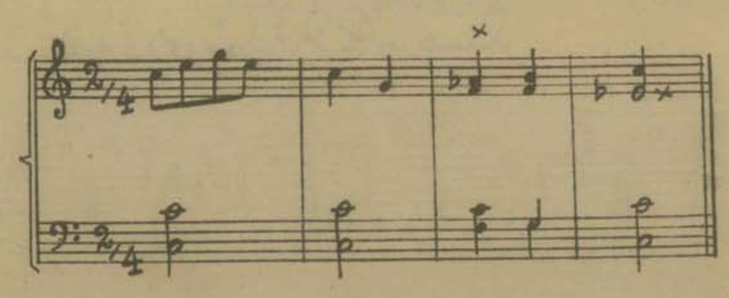
۴- در صورتیکه بخواهیم مدگردی به کوچک های نسبی پنجم برشو و پنجم فروشو نمائیم (که جزو خویش درجهٔ اوّلند) مسلم است که اجباراً باید دو نوت حال گردان نشان بدهیم یکی آنکه قبلاً نشان داده ایم (تن بزرگ نمایان یا زیر نمایان) یکی هم مخصوص تن کوچک نسبی آنها :



پس می توان این طور قاعده استخراج نمود که در رفتن به کوچک نسبی تن نمایان نوت دوم و چهارم تن اصلی نیم پرده بالا میروند چنانکه ـ ر ـ و ـ فا ـ برای مدگردی به می کوچک دیز شده اند

و در مدگردی به نسبی کوچک زیر نمایان (تن ر کوچک) نوت های اوّل و هفتم تن اصلی هر دو بهم نزدیک می شوند (اوّلی دیز شده و دومی بمل می گردد) چنانکه ـ دو ـ دیز گشته و ـ سی ـ بمل شده بنابراین هرکدام از آنها نیم پرده بهم نزدیک شده اند .

۵- مدگردی به نسبی هم تنیک ـ درین جا نیز دو نوت تغییر می نماید وچون تنیک هر دو مد یکی است اختلاف مد فقط در درجهٔ سوم و ششم است (نوتهای مدی) پس اگر از بزرگ بخواهیم بکوچک هم تنیک برویم سوم و ششم نیم پرده بم می شوند و بالعکس :
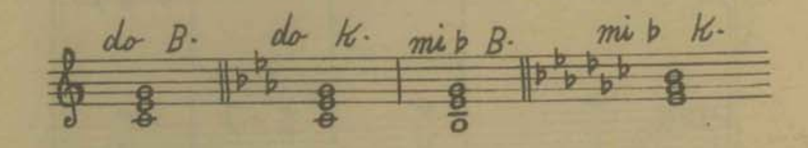


نوت های می ولا (سوم و ششم) نیم پرده بم شده اند ولی

ممکن است با نشان دادن یکی از آنها هم نیز مدگردی حاصل
آید اما اگر در حرکت ملدی دوم افزوده نشان داده شود
خیلی واضح خواهد بود.

۸۶ - مدگردی بتن های بیگانه - این طرز مدگردی بوسیلهٔ
سه طریقه انجام می شود : تغییر مد - ابهام - و هم آرمنی
که تفصیل آنرا باید در موقع تحصیل آرمنی بدست آورد ولی برای
بیان اصل کلی و آشنائی مقدماتی با این شرح مختصر ذیل شاید کافی باشد

۱- بوسیلهٔ تغییر مد - همان طور که از دوی بزرگ به مد کوچک
هم تنیک رفتیم لابد به می بمل بزرگ که نسبی بزرگ دوی کوچک
است و بتن های خویش آن می توان عبور نمود که عموماً
نسبت به دوی بزرگ تن های بیگانه هستند

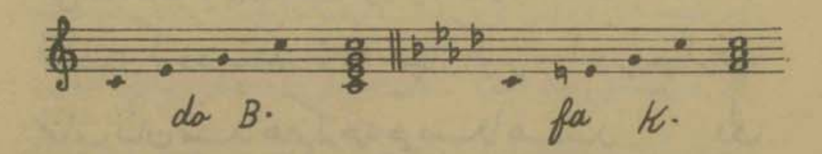


بوسیلهٔ دوی کوچک وارد به می بمل بزرگ و از آن به می بمل
کوچک شده ایم که سلاح آن شش بمل و از تن های بیگانه

(خیلی دور) نسبت بتن دو است.

۲ - بوسیلهٔ ابهام - چون هر آکوردی را ممکن است بهمان
صورت در چند تن مختلف روی درجات مختلف کذاشت
پس وقتی آکورد دومی سل را فرض کنیم ممکن است با همان
صورت آکورد درجه اول تن دوی بزرگ یا آکورد درجهٔ
پنجم گام فای بزرگ یا کوچک و خیلی درجات دیگر باشد.
اکنون دومی سل به تنهائی چه آکوردی است ؟ مبهم
است و متعلق بنقاط مختلف. پس بطور ابهام می توان
آنرا آکورد نمایان فای کوچک فرض نمود و یکباره بدانجا مد
گردی نموده و بهمین شکل بتن های دور تر رفت.

مدگردی بوسیلهٔ ابهام



از ابهام آکورد اول استفاده نموده مدگردی بتن بیگانهٔ فای

کوچک نموده ایم.

۳- بوسیلهٔ هم ارمنی. همانطور که دو نوت هم ارمنی (دو دیز و ر بمل) از حیث شکل و اسم با هم مختلف ولی در حقیقت امر یک صدا دارند، دو اکورد هم ممکن است از جهت شکل و اسم مختلف بوده ولی صدای آنها یکسان و بی تفاوت باشد پس این خود وسیلهٔ ایست برای مدگردی چنانکه دو دیز را که سلاح آن دارای هفت دیز است بعنوان تن ر بمل که دارای پنج بمل است می توان نوشت همینطور گاهی منظر یا اسم یکی یا چند نوت اکوردی را می توان تغییر داد بشکلی که صدای حقیقی اکورد تغییر ننموده ولی شخصیت اکورد تغییر می نماید که بنا بر این عمل آن نسبت باکورد بعد (تا چه درجهٔ از تن باشد) مختلف می گردد چنانکه ذیلاً چهار اکورد را در چهار تن مختلف نشان میدهیم که همه هم صدا هستند ولی منظر و نام انها تغییر نموده و بنا بر این در اکورد بعد خود بطرز مختلف عمل نموده اند:

La K. do K. mi b K. fa # K.

چهار اکوردی که با حروف کود نوشته و علامت (x) گرفته اند بدون تفاوت همه دارای یک صدا هستند ولی هر کدام در تنی که فوقاً نموده شده منظر و نام مخصوص و حتی عمل مخصوصی دارند که قواعد آن در تحصیل ارمنی معلوم می گردد.

تبصره - بوسیلهٔ مدگردی ها موسیقی دارنگ امیزی مخصوص می توان داد که مهمتر از همه بیان عواطف و هوسها و شهواتی است که از روح انسان طراوش می نماید و مخصوصاً در موسیقی درام فوق العاده بکار است و یک تفاوت کلی موسیقی مذهبی با موسیقی دنیوی بیان همین احساسات درامانه است زیرا در موسیقی مذهبی مدگردی غیر معمول و هر قطعه در یک تن باید خاتمه یابد کشش محسوس و تینک با نوت های

جاذب با حالت موسیقی مذهبی غیر مناسب است
در اینجا اصوات باید فراغ خاطر و عدم تشویش و تسلیم
و رضا را برسانند! درام زندگی دخالتی در ان مقام
ندارد.

گفتار پانزدهم

سرایش — دیکته موسیقی

۸۷ — سرایش — در سرایش بیان اسم نوت ها - اوای آهنگ
صحیح - وزن وکشش و میزان زدن همه باید در نهایت صحت
انجام یابد - تمرین سرایش برای هر نوع موسیقی دان (ساززن
ارتیست غنائی - نوازنده) دوستدار یا پیشه ور در درجه
اول اهمیت است و باید سالها مداومت داشته باشد والبته
هرچه زودتر از کوچکی (سن مدرسه) شروع گردد برای
ایجاد فهم موسیقی و ذوق، کمکش سریعتر و موثرتر خواهد بود.
در سرایش شاگرد باید مستقیم ایستاده سینه و شکم را ازاد برای
تنفس مهیا دارد از حرکات زشت اندامی بدن وصورت در
موقع تمرین باید بپرهیزد. اسم نوت ها باید با وضوح
و روشن اداگردد — اصوات باید بدون فشار حلق براحتی
بطور خیلی طبیعی ادا شوند — و در تحصیل سرایش چهار نکته
مهم باید دائم توجه شاگرد را جلب نموده تا انکه طبیعی
و عادی او گردد :

وزن - آهنگ - سبک(۱) - *sabk* - تنفس -

وزن/ در تمرین های مقدماتی قبل از ادای کامل یک درس
شاگرد باید وزن خوانی نموده و اشکالات وزن و ضرب را کاملاً
مرتفع نماید تا در ضمن سرایش از این جهت توجه زیاد و زحمت
نداشته باشد . امتحان فراغت از این کار آنست که با دست
راست میزان زده و قطعه را تا انتها بدون هیچ اشتباهی
(قدری هم تندتر از حرکت معمولی خود) اجرا نمائید .
آهنگ - پس از انجام تمرین وزن خوانی باید با کمک سازی
(پیانو - تار) تمرین آهنگ را با دقت کامل بنمائید . البته سعی
نمائید فواصلی که جدید نیست و اجرای آن محتاج بکمک ساز نیست
خود ادا نموده و پس از ادای آن در ساز امتحان نمائید -
جمله بجمله باید کار نمود و مخصوصاً نباید آنقدر تکرار نمود
که از بر گردد، بلکه چند باری با فهم و دقت باید تکرار نمود
تا حدی که بدون کمک ساز جمله را تا آخر صحیح ادا نمائید.
برای فواصل دور ممکن است در عالم خیال نوت های بینی

(۱) سبک ترجمه (*style*) است

آنها را نیز بیان نمائید تا بنوت دوم فاصله رسیده و چند
بار این طور تمرین نمائید، مثلاً برای این فاصله نوتهای
بینی را نیز خیلی آهسته بلکه بکلی بی صدا باید گفت تا بفاصلهٔ
منظور برسید البته نوت اول و آخر فاصله را با آهنگ خود
بلند می گوئید :

sol fâ

اینطور

سبک - سبک همان طرز انشاء است که در هر نویسنده طرز
خاصی است چنانکه اگر بگوئیم فلان نویسنده سبک سعدی
یا مولوی یا صائب شعر می گوید بقدری سبک این سه شاعر
باهم متفاوتست که فوراً در نظر اهل فن اختلافات آن بنظر میرسد
در موسیقی هم همین معنا را میدهد که در واقع صفت و قیافهٔ
قطعه موسیقی و مختصات ساختمانی آن در شناسائی سبک معلوم
می شود . در گفتار شانزدهم نیز بدان اشاره خواهد شد
شاگرد پس از اجرای قطعه بطور وزن خوانی و آهنگ دادن
باید توجه بلیغ نماید یعنی حالتها - اکسانها - حرکات - دکرهٔ
ها را بهمان طور که میل نوازنده قطعه بوده فهمیده اجرا نماید.

تنفّس - تنفّس در آواز خود صنعتی است که بعضی از آواز
خوانها اگر از اوّل دقت و تمرین صحیح ننمایند در مواقع اجرا
اغلب دچار اشکالات می گردند. برای تمرین آن
می توان چند نکتهٔ ذیل را بطور قاعده بیان نمود:

۱- برای نفس کشیدن: در موقع سکوت - قبل از یک عدهٔ
زیادِ نوتهائی که متصل باید ادا شوند - قبل از کششهای
طولانی و نقطه توقّف، باید ریه را پر و حاضر نمود.

۲- هرگز در مواقع ذیل نباید نفس کشید: در بین جمله
یا پارهٔ جمله که باید متصل و با بلاغت ادا گردد - بین یک دو
نوت متصل هم - بین دو نوت که اوّلی ارزش بلند و اکسان قوی
نسبت بدومی دارد - بین یک نوت پیشا و نوت اصلی.

وُکالیز - *Vokâliz* - فرق وکالیز با سرایش اینست که در
وکالیز دیگر اسم نوت ها برده نمی شود و تمام آهنگ قطعه
روی سیلاب â - o - u و غیره گفته می شود و این فقط
برای تربیت صوتست - اغلب دروس سلفژ را می توان
وکالیز نمود بنا به تشخیص پرفسور، از دروس گذشته که

بخوبی آموخته شده باید گاهی وکالیز گردد - در وکالیز
وضع ذهن و زبان بیک حال نگاهداشته می شود؛ اصوات
(متصل یا مجزا) بوسیلهٔ تنگ و گشاد کردن حلق ادا می گردند.

آموزش سرایش - سرایش از دروسی است که هم انفرادی و هم
اجتماعی باید تعلیم نمود. دروس جدید و دروسی که باید
با حالت و بلاغت بمعلم پس داده شود البته انفرادی است زیرا باید
نکته به نکته تصحیح شود. دروسی که برای تمرین
صوت یا دوره نمودن یا خواندن قطعات چند صوتی است
بطور اجتماع کار می شود. مخصوصاً قطعات چند صوتی
را پس از آنکه هر بخش آموخته شد باید بطور اجتماع روی
سیلاب (â) یا سیلابهای مختلف (باشاره پرفسور) تمرین
گردد. انتخاب افراد آن باید از شاگردانی که چند سال کار
کرده اند بشود یعنی از سالهای اوّل و دوم مفید نیست بلکه
گاهی هم برای صدا داری اجتماع مضر است، در هر حال سرایش
چند صوتی و تشکیل سرایه از دروس شیرین و موثّر و مفید
برای تربیت گوش و ذوق موسیقی دان است. مدّت

کار سرایش باید طولانی باشد یعنی در تمام دورهٔ متوسّطه وحتی در دورهٔ عالی هم که تبدیل به دیکتهٔ موسیقی چند صوتی میگردد شرکت در سرایند و تمرین آواز برای هر قسم موسیقی دانی لازم است زیرا هرچه بیشتر تمرین شود باعث تصفیهٔ ذوق وتقویت قوّه بداهه سرائی وتسهیل و روانی طبع در موقع نوامیزی است بنابراین هرقسم تربیت و تعلیم موسیقی را باید ابتدا از سرایش شروع نمود.

۸۸ ـ دیکتهٔ موسیقی ـ تمرین طولانی سرایش شاگرد را عادت میدهد باینکه قطعات موسیقی را تجزیه نموده وزن ـ آهنگ ـ وحالات آنرا آزاد، روی کاغذ ضبط نماید. برای تمرین این صنعت یک جملهٔ موسیقی را باید یا بوسیلهٔ صوت یا بوسیلهٔ ساز ادا نمود وشاگردان آنرا بدقت گوش نموده بنویسند در صورت دیکتهٔ موسیقی یا صونیت یا سازی. وچون مدّت ادای جمله ونوشتن وبازخواندن وتصحیح آن چه برای یکنفر شاگرد چه برای جماعتی فرقی نخواهد نمود می توان گفت که این درس اجتماعی است وانفرادی آن وقت بیهوده

است که از هنرآموز تلف می شود بنابراین کلاس دیکتهٔ موسیقی را باید در سالون بزرگ مهیا و برای جمعیت زیادی از شاگردان و مستمعین وحتی معلمین اماده داشته تا مورد استفادهٔ عموم واقع شود. دیکته را ممکن است تجزیه نمود یعنی یکبار وزن آن را دیکته گفته وپس از آن آهنگ را یا بالعکس اوّل آهنگ را داده بعد وزن را در هر دو حال یکنفر از شاگردان آنچه نوشته است بازخوان مینماید واگر موضوع مشکل نیست یکباره باید وزن وآهنگ را دیکته گفت. در موقعی که شاگرد دیکته را بازخوان می نماید باید در نهایت صحت ووضوح با دست راست میزان زده بهمان ترتیبی که پروفسور بیان نموده او هم بیان نماید تا اشتباهات معلوم شده وسائر شاگردان نیز تصحیح نمایند وپس از این تصحیح اولیه هرشاگردی را که بخواهند باید مسلسل وبی غلط موضوع را تاآخر سرایش نماید. برای امتحان ونشستن در گوش عموم باید دو سه نفری از جهات مختلف سالون بازخوان نمایند.

طرز گفتن دیکته بسلیقه و ذوق پرفسور است ولی ما آنچه در کنسرواتوار پاریس در مواقع کلاس سرایش یا مسابقهٔ ورودی یا امتحانات نهائی معمول است بطور نمونه در اینجا بیان می کنیم :

۱ـ لای دیاپازن را بشاگردان داده و تن را می گویند بدون آنکه مد (بزرگ و کوچک) یا ضرب را معلوم کنند.

۲ـ موضوع دیکته را تا آخر ادا نموده (خوانده یا زده میشود) همه بدقت گوش میدهند.

۳ـ بار دیگر موضوع را از سر گرفته دو میزان بدو میزان جلو میروند و هر دو میزان را سه بار تکرار می نمایند و در هر بار فاصلهٔ کافی برای نوشتن و تصحیح داده می شود در بار سوم وصل میشود بدو میزان دیگر که باز سه بار تکرار شده و بهمین نحو جلو میروند.

۴ـ پس از آنکه اجرای دیکته با قسمتهای دو میزانی بترتیب مذکور انجام یافت برای آخرین بار موضوع را از سر گرفته یکسره تا آخر ادا می نمایند و دیکته خاتمه می یابد.

البته بنا به میل پرفسور و موقع لزوم (یعنی در تمرینات) می توان تغییراتی بترتیب فوق داد : وقتی شاگردان کارکرده باشند ممکن است نه لای دیاپازن را داد و نه تن را گفت. یا بالعکس اگر مبتدی هستند توضیحات بیشتری داد گاهی بجدی گوش خوب تربیت شده است که دیکتهٔ یگروند است یعنی بدون تقسیمات دو میزانی و تکرار فقط یکبار زده شده و در همان ضمن نوشته می شود. دیکتهٔ چند صوتی نیز از تمرین های بسیار نافع و مخصوصاً برای نوازندگان رهبر از واجبات است.

گفتار شانزدهم

صنعت موسیقی - موسیقی‌های مختلف

۸۹ - قدرت موسیقی - موسیقی زبانی است که احساسات و عواطف قلبی و اضطراب‌ها و تمایلات روحی را بهتر از هر زبانی بیان می‌نماید. بوسیلهٔ این زبان (تقلیدی اصوات) تجدید خاطره‌های گذشته از کلیه طبیعت مادی - از غم و شادی هائی که در طی زندگانی اول بار بوسیلهٔ صدا وارد بر ما گشته‌اند از آهنگ‌های محبت آمیزی که شنیده‌ایم - از ضجه‌ها و ناله‌های بدبختی و حرمان که در ما تأثیر نموده، خاطره هائی از تمام اینها در مخیله و بطون ما نقش است و بمجردی که یک ترکیب از موسیقی با یک صدائی آن رنگ و حالت را داشته باشد (شاید اصل قضیه بکلی فراموش شده و حتی ممکن است بموجب قانون توارث موروثی گردد) بی اختیار متأثر می‌گردیم. یکی از دلائلی که موسیقی ایران و مشرق مغموم است شاید اینست که اهالی آن بواسطه فقر و بدبختی و شدائد زندگی قرن‌ها در بطون خود خاطره‌های رنج و غم زیادتر دارند - البته مانع از این نیست که موسیقی

عادی یک مملکت نیز هرطور که باشد چون از کودکی بدان عادت شده بتأثیرات و رنگهای آن خو کنند چنانکه قسمت عمدهٔ غم موسیقی ما برای اینست که دائم موسیقی عزاداری و روضه معمول بوده و خوی غمزدهٔ ما نیز از اول تا الآن بیشتر خو گرفته است در هر حال قسمت کلی این غم را با ایجاد موسیقی بشاش‌تری در اندک وقتی می‌توان از میان برد. در هر حال موسیقی مستقیماً در حاسهٔ ما عمل نموده هیجان تولید می‌کند و در روح ما متنفذ و در نتیجه در جسم ما نهایت تأثیر را دارد. موسیقی در بین هنرهای زیبا از همه بیشتر توانسته است در تمام مدت زندگی و در هر قسم ترتیبی عالی یا دانی توجه دائمی انسان را جلب نماید و آنچه روز بروز بیشتر ثابت می‌گردد - اینست که هرچه درجه تمدن بشر بالاتر میرود احتیاج آن بتکلم با این زبان مرموز بیشتر می‌گردد و افراد مستقیماً وارد عمل شده رفع خستگی اعصاب را پس از زحمات روزانه یا بوسیلهٔ عمل خود یا بوسیلهٔ استماع موسیقی بانواع مختلف آن می‌نمایند.

صنعت موسیقی در مدرسه دو راه عمده را می‌پیماید :-

نوازندگی و اجرا. در نوازندگی تمام علوم موسیقی مورد احتیاج است زیرا منظور درک و ایجاد موضوع است و هرچه مغز نوازنده توسعه فکر و خیال داشته باشد دامنهٔ تفکرات او وسیعتر است بنابراین دروس ذیل مورد احتیاج نوازنده است: سرایش - نظری مفصّل - دیکته موسیقی - ساز کلاویه دار - خوب نواختن یک ساز - آواز و خطابت - آرمنی - صداشناسی - کنتر پوان و فوگ - تاریخ موسیقی - زیباشناسی یکی از زبانهای فرانسه - آلمانی - ایتالی - صنعت اندام ورقص - ادبیات - سازشناسی - ارکست شناسی - قرائت پارتیسیون - فرم و نوازندگی - رهبری ارکست - میزانسن و تآتر غنائی - و مطالعهٔ بسیار در فنون هنرهای زیبا و مقدم بر تمام داشتن قریحهٔ طبیعی در موسیقی.

راه عمدهٔ دیگر مدرسه تربیت برای اجرا است: در این جا یک مقدار از مقدمات موسیقی عمومی است که برای هر سازنی لازم است از قبیل: سرایش - نظری - دیکتهٔ موسیقی آکوردها - کلاس همنوازی - ارکست و بالاخره ساز تخصصی -

البته دانستن بعضی از علوم دیگر از قبیل تاریخ - آکوستیک و زیباشناسی وغیره بر قدر و ارزش نوازنده میافزاید و چیزی که برای قسمت اجرا خیلی لازم است که دقت و رعایت شود: وزن - میزان - حرکات - و بلاغت است. سه قسمت اول در طیّ مطالب تشریح نموده و احتیاج تذکار آن نیست ولی بلاغت را باید در موسیقی دید که چیست:

بلاغت (۱) - این هنر را به دو قسمت نوازندگی و اجرا تعلق می توان داد - در نوازندگی، صنعت حرارت دادن و شدیدکردن هوسها - احساسات و شهوات است بوسیلهٔ یافتن ملدی های مناسب و آهنگ های موافق.

اجرای موسیقی شامل بعضی حالات و اکسانهائیست که از دل و جان مجری طراوش می نماید یعنی آرتیستی که خود متصف بعشق و احساسات و عواطف رقیقه زندگیست در آهنگ صوتش یا در حالت صدای سازش - حساسیت و غم و شادی درونی خود را شرکت با خیال نوازنده داده و ترجمان آنرا شدیدتر

---

(۱) بلاغت *Expression*

ومؤثرتر می گرداند در فقدان همین حاسه است که
می گویند فلان آرتیست خشک است، زیرا خود احساس شدیدی
از کار نوامیز نکرده است تا بتواند بوسیلهٔ صدای هنر خود
اثر را نقل به مستمع داده و او را نیز متأثر نماید. در اینجا
حس می نمائیم که آرتیست مجری چقدر تأثیر در ترجمان کار
نوامیز دارد یعنی سه عامل بزرگ صنعت بلاغت (حرکات -
حالات - اکسانها) هر وقتی که از طرف نوامیز ترسیم شده
باشد باز در دست هنر مجری است و تشخیص هنر آرتیست
بالاخره پس از آنچه می گویند تکنیک و مهارت عملی در همین گرمی
و مؤثر بودن اجراء است.

از طرفی در کار نوامیز نیز باید عناصری باشد که قابل صنعت
بلاغت باشد و خوبست که قبلاً آنها را که عبارت از سه عنصر
مشخص است معرفی نمائیم: صفت خاص (۱) - رنگ -
سبک که هریک را جداگانه تشریح می نمائیم:
صفت خاص ترجمه - *caractère* —— رنگ -
couleur - سبک - *Style*.

صفت خاص - عبارت از مشخص و مختص بودن فرم - ضرب
- حرکت - و احساس یک معنی و قیافه مشخص است در یک ساختهٔ
موسیقی. چنانکه یک مارش عزا هیچ شباهت بیک قطعهٔ رقص
ندارد - صفت خاص یک تصنیف عشقی بکلّی ورای یک سرود
جنگی است - هریک از این قطعات یک فرم یک ضرب و حرکت
و یک قیافهٔ مخصوصی دارند که صفت خاص آنهاست.

رنگ - تندی و شدت افکار موسیقی در - طرز تبدیل این
افکار و تند و کندی آنها - فرم تقلیدی ملدی - آرمنی متناسب
با آن ملدی - حرکت اوزان و مختلفات آنها ایجاد رنگ خاصی در
یک قطعهٔ موسیقی می نماید. رنگ باید بطور تقریب معلوم
نماید که سنِ قطعه متعلق بچه مملکت و در چه حالی از حالات
زندگیست، مثلاً برای ساختن یک رقص اسپانیولی اگر بخواهیم
رنگ محلی (۱) داشته باشد باید وزن و حرکت همان رقص
و حتی فرم و تن های معمول همانجا را بکار برد. موسیقی یک
اپرا باید بالطبع مطابق اینکه درام آن در چه زمانی و چه مملکتی

(۱) رنگ محلی *Couleur locale*

میگذارد باید خالی از رنگ محلی نباشد.

این تعریف رنگ محلی غیر از رنگ آمیزی است که مخصوص ارکست است. در ارکست هر سازی مطابق حالت صدایش تشبیه بیک رنگی شده است وبالاخره ارکست مثل تخته شاسی نقاش دارای همه رنگی است که نوامیز باید از آنها ترکیب نموده تابلو های زندگی وطبیعت را بمعرض نمایش (از راه گوش) بگذارد.

سبک - یکی از نویسندگان بزرگ فرانسه می گوید (Buffon) « سبک نظم و حرکتی است که در افکار خود می گذاریم ». - در موسیقی سبک عبارت از بکارتی است که نوامیز می تواند در طرز بیان افکار واحساسات خود وارد نماید. در صنایع بین المللی یعنی صنایعی که همه جا روی یک قواعد معینی ساخته می شود و مخصوصاً موسیقی هر ملتی سبک خاصی داده : از همین رو در موسیقی دبستان فرانسه - دبستان ایتالی - دبستان المان - دبستان روس معروف است واین ها هر کدام با سبک خاصی از هم متمایزند بین استادان یک ملت نیز سبکها متفاوت است چنانکه سبک باخ - Bach - بکلی با سبک موزار Mozart

متفاوتست. همین طور سبک بیزه Bizet با گونو Gounod. پس معلوم می شود هم طریقهٔ احساس آنها وهم طرز بیان آنها با هم متفاوتست. نوامیزان شرقی همیشه سبک خاصی داده اند که پیروان آنها از سبک آنها تقلید می نمایند و همان قواعد و فورمهائی که تشکیل و شخصیت سبک آنها را معلوم می نماید آئین دبستان آنها می گردد. مثلاً در سبک واگنر Wagner - دبستان واگنر و واگنریان پیروان آن سبک وآن قواعد هستند. برای رامشگر و مجری سبک داشتن عبارت از اینست که سبک هر نوامیز را شناخته وچنانکه فکر سازنده بوده اجرا نماید. که در واقع سبک شناختن است.

در قسمت حالات بعضی کلمات هست که در اول قطعه میگذارند وآنها گذشته از حرکت قطعه سبک قطعه را نیز میرسانند مثل - Agitato - که سبک پر از تشویش و انقلاب را معرفی نموده در همین حال حرکت تند را میرسانند همچنین - Appassionato - حرکت مهیج و سبک پرهوس

وبا احساسات خارج از حد را مبرا سازد و از افضل کلمات
آوازی *Cantabile* - بلیغ *Espressivo*
عشقی *Amoroso* است که حرکت ملایم دارند.

۹۰ - موسیقی های مختلف - کثرت توانائی و تاثیر موسیقی
باعث این شده است که از سنین مختلف و مذاهب و مسالك
متفاوت و تربیت های مغایر هرکدام برای مورد احتیاج
خود یك طرز و سبکی از موسیقی را پذیرفته اند که آن
سبك بنام معیّنی موسیقی خاص گشته است مانند موسیقی
مذهبی - موسیقی درام - موسیقی نظامی وغیره . . .
که از هم متفاوتند. ما در این جا فهرستی الفبائی ولی از روی
اسامی فرانسهٔ آن (زیرا اغلب اسامی در هر زبانی همانطور
استعمال میشود) ترتیب داده و هرکدام را لازم باشد بکلمهٔ
فارسی ترجمه می نمائیم و آنهائی که ترجمه ندارند بهمان
نام خارجی نامیده شود بهتر است زیرا در زبانهای
مختلف نیز همان طور نامیده شده یعنی که بین المللی است و باید
تعبیر داد :

۱- موسیقی عتیق - *Musique - Antique*
منظور از زمان خیلی قدیم که در نزد عبری ها - هندوها -
مصری ها - ایرانیها و مشرق عتیق موسیقی چگونه بوده است
چنانکه موسیقی یونان قدیم و رومن ها از قبل از مسیح تا
قرن پنجم نیز باین اسم نامیده می شود .
۲- موسیقی قدیم *ancienne* - از قرون وسطی
یعنی قرن پنجم شروع شده و وارد رنسانس گشته در اوایل
قرن هفدهم با ظهور آرمنی ناپسند و موسیقی دراماتیك
(که در مقابل موسیقی مذهبی موسیقی حرام (*profane*)
نامیده می شود) خاتمه می یابد . وازان پس موسیقی مدرن
و موسیقی معاصر نامیده می شود .
۳- موسیقی پرگرام *à programme* - طرزی است
که بوسیلهٔ استماع قطعات یك موضوع یا یك فکر یا یك تابلو را مجسم
تصور نماید . موسیقی توصیفی - تقلیدی - دراماتیك جزو این
نوع موسیقی است . این نوع نقطهٔ مقابل موسیقی خالص است.
۴- موسیقی ریاضی در *arithmetique* - آنست که کام

صداها را از روی نسبت و قواعد اعداد انتخاب نموده بآن ترتیب عمل نمایند.

۵- موسیقی ذوقی - *artificielle* - آنست که صنعت و ذوق هادی آنست و بوسیله سازها و مخترعات اجرا می‌شود. در نزد قدیمی ها آنست که از صنعت موسیقی تراوش می‌کرده نه از اعداد و حوادث علمی.

۶- موسیقی اندامی - *Choraïque* - در پیش یونان قدیم موسیقی مخصوصِ افقی بوده است کدام وزن موسیقیِ - *Ballet* - گفته می‌شود.

۷- موسیقی سرایه - *Chorale* - آنچه که مخصوص سرایه ترکیب شده و فقط بوسیله سرایه (جمعیت آوازه خوان چند صوتی) اجرا می‌شود که ممکن است سرایه مردانه - زنانه - کودکان یا مخلوط باشد که در کلیسا و اپرا و مدارس معمولست.

۸- موسیقی کرُماتیک *Chromatique* - طرزی است که موسیقی آن در تن معین مداومت ندارد و بیشتر روی گام کرماتیک ترکیب می‌شود.

۹- موسیقی کلاسیک - *Classique* - طرزی است که از روی قواعدیکه در مدرسه و کلاس تعلیم می‌شود ساخته می‌گردد (نقطهٔ مقابل موسیقی رمانتیک)

۱۰- موسیقی رُؤیَوی *Contemplative* طرزی که از نوع موسیقیِ خالص است و انسان تفکرات دقیق و رؤیای عمیق حاصل نماید. یك قسمت از آوازهای ایران را در صورتیکه در سبك نواختن آن قدری صنعت و صفای دل وارد کنند این حالت را ایجاد می‌کند.

۱۱- موسیقی معاصر *Contemporain* - آنست که در حال حاضر معمولست.

۱۲- موسیقی اطاقی - *M. de chambre* - آنست که برای اجرای در اطاق و سالون ساخته می‌شود که عبارت از: سنات - کنسرتو - دوت - تریو - کواتوئر - کنتت و غیره برای سازهای مختلف است. همچنین قطعات صوتی برای یك یا چند بخش نیز در این زمره داخل می‌شود. موسیقی اطاقی نقطهٔ مقابل موسیقی دراماتیک است یعنی رعایت جنبهٔ موسیقی

در آن بشتی می گردد .

۱۳- موسیقی کلیسا - M. d'église - آنست که
مخصوص تاثیرات مذهبی برای معابد و کلیساها ساخته شود
که بعنوان موسیقی مذهبی M. religieuse -
موسیقی مقدّس M. sacrée - نیز نامیده می شود
در این موسیقی آوازهای مقدّسین - دعاها - آیات -
سن های مذهبی - سرایهٔ ملائک و غیره بنیتی بوسیلهٔ
ارگ و ارگ بزرگ و ارکست انجام می شود .

۱۴- موسیقی فانفار M. de fanfare - بموسیقی
نظامی M. Militaire مراجعه شود .

۱۵- موسیقی آرمنی M. d'harmonie - بموسیقی
نظامی M. Militaire مراجعه شود .

۱۶- موسیقی دیاتنیک M. diatonique آنکه نوتهایش
بترتیب پرده و نیم پرده امیخته شود برخلاف نوع کروماتیک .

۱۷- موسیقی تعلیمی M. didactique آنکه مخصوص
تعلیم موسیقی است.

۱۸- موسیقی دراماتیک M. dramatique - آنکه در تآتر
خوانده و نواخته می شود و متعلق بدرام و سن های زندگی
مثل انواع اپرا - اپرا کمیک و غیره است .

۱۹- موسیقی تصویری یا موزون - M. figurée ou Mesurée
آنکه بوسیلهٔ کشش های مختلف و صور متفاوت نوشته شود که آن
همین موسیقی کنونی است و این اسم را در قدیم بمقابل موسیقی
بلنشان M. de plain-chant که در آن تمام کشش ها را
شبیه و یکنواخت گذاشته و آنرا موسیقی ملون - colorée -
نیز نامیده اند زیرا نتهای سیاه و سفید و حتی قرمز داشته است

۲۰- موسیقی آرمنی در - M. harmonique
آنکه دارای چند بخش و با قواعد آرمنی ساخته می شود .

۲۱- موسیقی تاریخی - M. historique - یکی آنکه
در آن قضایای مهم تاریخی سرائیده و نواخته شود . دیگر کتب
قدیمی علمی موسیقی که در ترقی تدریجی موسیقی تاریخی است .

۲۲- موسیقی تقلیدی - M. imitative - آنکه آنرا
توصیفی Descriptive نیز نامیده اند و در واقع

تقلید و توصیفی است بوسیلهٔ موسیقی از تأثیراتی که از طبیعت
بوسیلهٔ سامعه دریافت می‌شود.

۲۳ـ موسیقی سازی یا اسبابی *M. instrumentale*
آنکه مخصوصاً برای اجرای در سازها ساخته می‌شود که سنفنی
نمونهٔ عالی آنست. در اینجا صوت که عامل مهم موسیقی
سرایی ـ و درام است دخالتی ندارد.

۲۴ ـ موسیقی ملدی در ـ *M. Melodique* ـ اول آنکه
صداهای یک پشت سر هم بطرز ملدی احداث می‌شوند ـ
دوم آنکه در آن آواز مسلط است یعنی ملدی مهم و آرمنی
فقط پشتیبان است.

۲۵ـ موسیقی ضربی ـ *M. mesurée* ـ بمادهٔ ۱۹ رجوع شود.

۲۶ـ موسیقی متریک (موزون) ـ *M. métrique* ـ
آنکه روی اشعار ترکیب شده و با وزن و قافیهٔ و جمله های
هم‌وزن مطابقت می‌نماید.

۲۷ـ موسیقی نظامی ـ *M. militaire* ـ اول ـ به دستهٔ
موزیک اطلاق می‌شود و آن دو قسم است. یکی دستهٔ

موسیقی آرمنی که از انواع چوبی ها و مسی ها تشکیل می‌شود
دیگری موسیقی فانفار که منحصراً از اسبابهای مسی ترکیب میگردد
دوم ـ ترکیبات موسیقی که مخصوص این دو دستهٔ آرمنی و فانفار
ترتیب گشته باشد.

۲۸ـ موسیقی مدرن *M. moderne* ـ بیشتر اطلاق
بموسیقی قرن هیجدهم و نوزدهم می‌گردد رجوع بماده ۲ نمایید.

۲۹ـ موسیقی گردنده *M. modulante* ـ آنکه اغلب
در تن های مختلف می‌گردد یعنی مدگردی در آن زیاد میشود.

۳۰ـ موسیقی طبیعی ـ *M. naturelle* ـ اول ـ آنکه
بوسیلهٔ اصوات اجرا می‌شود زیرا آنرا عنصر طبیعی دانسته
و آنچه بوسیلهٔ سازها اجرا میشد موسیقی مصنوعی ـ
می‌نامیده اند. زیرا غنا مری است که بوسیلهٔ صنعت و فکر
بشر خلق گشته است. دوم آن قسم موسیقی را گویند
که نوامیس از روی قواعد طبیعی و وسائلی که علم آنها را شناخته
است ترکیب نماید. سوم در نزد قدیمی ها حرکات
و حوادث عالم ماده و معنا و نظم حقیقی آنها را موسیقی طبیعی نامیده

۳۱- موسیقی هرتنی *M. omnitonique* - آنکه مد
گردی بتمام تن ها نماید مثل موسیقی مدرن و نقطهٔ مقابل
موسیقی پلنشان است که در یک تن است و آنرا موسیقی
یکتنی *Unitonique* - گویند. اما با موسیقی
عمومی ایران اشتباه نشود زیرا در موسیقی یک تنی آرمنی تنها هست
همیشه در یک تن حرکت می نماید در صورتیکه موسیقی اسلام
آرمنی ندارد یعنی چند صوتی نیست بنابراین آنرا می توان
موسیقی یک صوتی نامید زیرا وقتی که چند نفر با هم اجرا می نمایند
همه یک صدا را می نوازند و موسیقی هم صدائی نمی توان
نامید زیرا اغلب در هنگام های بم و زیل نواخته می شود
و عجب اینست که پس از پنجاه سال که در ایران بوسیلهٔ موزیک
نظامی موسیقی پلیفنی وارد شده و شب و روز بگوش عامه
می رسیده و ده سال از تاریخ تأسیس مدرسه عالی موسیقی
و اشاعهٔ موسیقی چند صوتی می گذرد باز در صفحات مخصوصاً
روی پیانو همین عادت یک صوتی دیده می شود که دلیل بر
عدم رغبت مشرق به آرمنی و بالعکس اشتیاق آن بملدی و وزن است

۳۲- موسیقی مؤثر - *M. pathetique* - آنکه تأثیرش
برقت آوردن و بهیجان آوردن احساسات بلیغ است.
۳۳- موسیقی چند صوتی *M. polyphonique*
آنکه در آن چند بخش متقارن هم بصدا می آید.
۳۴- موسیقی حرام - *M. profane* - آنکه غیر از
سبک و روش موسیقی کلیسا ساخته شود.
۳۵- موسیقی رمانتیک *M. Romantique*
که در آن نوامیس تجاوز از قواعدی می نماید که برای موسیقی کلاسیک
منظور است این کلمه مشتق از رمان است که قضایا و اعمال
آنجا اغلب خارج از حد معمول زندگیست و گاهی هم برای
حصول تأثیر از قواعد معمولی حیات خارج شده باغراق
متوسل می شود و اگر مصنف از بافتهٔ خود نتیجهٔ اخلاقی بگیرد
مفید و در غیر این صورت نیز جاذب و وقت گذرانست.
۳۶- موسیقی ضربی - *M. rythmique* - بمعناهای
متفاوت آمده است:
۱- آنکه در ارکان های منظم - ضرب - و فرودها مشاهده شود

مثل موسیقی رقص - مارشهای نظامی و غیره

۲- بهمان معنی که در موسیقی متریك بیان شد.

۳- انکه انواع و اقسام میزان ها را قبول می کند یعنی غیر از موسیقی پلنشان و سبك اواز های ایران و بعضی جمله های کوچك *lil. ad. rit.* که منشنی می شود بقیه موسیقی ها مونرند.

۳۷- موسیقی مقدس - *M. sacrée* - موسیقی کلیسا و مذهبی را مشاهده نمائید.

۳۸- موسیقی تاتر (سِنی) *M. senique* - موسیقی تاتروسِن و هر موسیقی که مخصوص درام ساخته شده و بطور وضوح حوادث مختلف درام را توصیف نماید.

۳۹- موسیقی سَمُفنیك *M. symphonique*
موسیقی چند صوتی که سازها بدون شرکت صوت و کلام اجرا نمایند. - و موسیقی مخصوصی که برای ارکستِ سمفنیك ساخته می شود.

۴۰- موسیقی علمی - *M. théorique* - در ایام قدیم در مقابل موسیقی عملی یك موسیقی علمی بوده که نظری و قواعد راجع بصداها و فواصل بوده. - امروز اطلاق بتمام رشته های علمی

موسیقی است که برای موسیقی دان و مخصوصاً نوامان مورد احتیاجست.

۴۱- موسیقی یکتُنی - *M. Unitonique* - رجوع بموسیقی هَرتُنی نمائید.

۴۲- موسیقی صوتی - *M. vocale* - انکه برای صوتهای مختلف انسان ساخته گردد.

انجام

نظری موسیقی برای دورهٔ متوسطه هنرستان موسیقی
در سه جلد بکمک وزارت جلیلهٔ معارف واوقاف و
صنایع مستظرفه طبع گردید بتاریخ ابان ماه ۱۳۱۳
علینقی وزیری

قیمت :

این جزو تنها با جلد مقوائی	۱۰	ریال
هر ۳ جزو باهم = =	۲۰	=
= = = کاغذی	۱۷	=

کتب ذیل تالیف آقای وزیری دراغلب کتابخانها بفروش میرسد

کتاب	قیمت
دستور تار چاپ برلن جلد ساده	۲۰ ریال
» » » جلد زرد کاغذ اعلا	۲۵ »
» » » جلد طلائی »	۳۰ »
دستور ویلن جلد کاغذی	۱۵ »
» » جلد مقوائی نیم چرم	۲۰ »
درعالم صنعت	۱ـ »
سرود های مدارس (روی‌اشعار فردوسی)	۴ـ »
» » باجلد مقوائی	۶ـ »
نظری موسیقی جزء اول مجلد	۵ـ »
» » جزء دوم »	۸ـ »
» » جزء سوم »	۱۰ »
» » هر سه جزء باهم »	۲۰ »
» » » » بی جلد	۱۷ »

